



Universidad  
Tecnológica  
de Pereira

**Fabio Rubiano Orjuela:**  
**Una poética de la descomposición**

David Fernando Agudelo Miranda

2018

Universidad Tecnológica de Pereira  
Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Maestría en Literatura

Fabio Rubiano Orjuela:  
Una poética de la descomposición

David Fernando Agudelo Miranda

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de  
Magíster en Literatura

Director

Mg. Rubiel Medina Quintero

2018

## **Resumen**

El evento de la *Crisis del drama* plantea los fundamentos para contrastar la obra de Fabio Rubiano con las transformaciones que dieron paso al Drama Moderno y Contemporáneo (postmoderno). Desde esta tentativa, se analizan los procedimientos escriturales en su dramaturgia textual para delimitar inicialmente esta propuesta de desintegración de la forma dramática. De esta manera, se da lugar a una *Poética de la descomposición* que examina el estatuto del diálogo, la acción y el personaje, presentes en el corpus seleccionado; centrando la atención en el último elemento de esta triada para determinar cómo se representa al individuo a través de la descomposición del personaje dramático, estableciendo tres categorías de análisis: el personaje épico, fragmentado y absurdo, planteados para *Mosca* (2002), *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) y *Sara dice* (2010), respectivamente. Se especifica entonces que la dramaturgia de Fabio Rubiano es polifónica, en ella resuenan las preocupaciones estéticas que marcaron ruptura con la tradición dramática (Teatro moderno) y la adecuación de los procedimientos de la escritura postmoderna, así como el desplazamiento hacia una problemática del orden ontológico que indaga sobre la condición del individuo de la contemporaneidad.

## **Palabras claves**

Fabio Rubiano, Crisis del drama, Drama moderno y Contemporáneo, Épico, Fragmentación, Absurdo.

## **Agradecimientos**

*Al Teatro, por abrir las puertas a mi fortalecimiento personal desde la  
sensibilidad artística y laboral.*

*A mi madre, por su motivación constante ante la superación de los obstáculos.*

*A Ella, estímulo afectuoso que se erige como un impulso importante para  
culminar y seguir cultivando la necesidad de aprender y proyectar un  
posicionamiento profesional.*

*A mis maestros, por las inquietudes y ser ejemplo de calidad humana e  
intelectual.*

*A Víctor Viviescas Monsalve, por su asesoramiento inicial y referente para mis  
preocupaciones investigativas.*

*A Rubiel Medina Quintero, por su acompañamiento final e interés en mi  
propuesta.*

*A mis amigos y todos aquellos que me recordaron el compromiso con esta etapa.*

## Contenido

<b>Introducción</b>	4
<b>Antecedentes investigativos en torno a la obra de Fabio Rubiano</b>	5
<b>1. Drama Moderno y Contemporáneo (postmoderno): perspectivas teóricas</b>	15
1.1 Dramaturgia finisecular	15
1.2 Una puesta en crisis: el <i>Drama Moderno</i>	17
1.2.1 Crisis del drama-Crisis de la representación	18
1.2.2 Brecht a la colombiana	20
1.3 El Drama contemporáneo: estética pos(t)moderna	21
1.3.1 Conceptos de la estética posmoderna	21
1.3.2 Niveles semióticos y Drama/Teatro postmoderno	23
<b>2. Caracterización de la dramaturgia de Fabio Rubiano bajo la mirada del Drama Moderno y Contemporáneo (postmoderno)</b>	26
2.1 La presencia del <i>Drama Moderno</i> en la dramaturgia textual de Fabio Rubiano	27
2.2 Drama Contemporáneo: estética posmoderna y escritura teatral de Fabio Rubiano	35
2.2.1 <i>Esquizofrenia en Opio en las nubes</i> (1995)	35
2.2.2 <i>Doble codificación y Laberinto en La penúltima cena</i> (1999) y <i>Amores simultáneos</i> (1993)	37
2.2.3 <i>Deconstrucción en María-es tres</i> (1992) y <i>Mosca</i> (2002)	39
2.2.4 <i>Rizoma</i> en <i>Desencuentros</i> (1989) y <i>Amores simultáneos</i> (1993)	40
2.3 Niveles semióticos de Fischer-Lichte en la dramaturgia de Fabio Rubiano	43
2.3.1 Niveles en <i>Desencuentros</i> (1989)	43
2.3.2 Niveles en <i>Cada vez que ladran los perros</i> (1999)	50
2.3.3 Niveles en <i>El natalicio de Schumann</i> (2010)	55
2.3.4 Estructuración sistémica y espíritu de época	59
<b>3. Hacia una poética de la descomposición (Acción y Diálogo puestos en cuestión)</b>	66
3.1 Poética y Descomposición	67
3.2 Descomposición de la forma dramática	70

3.2.1 Descomposición del diálogo dramático	70
3.2.2 Descomposición de la acción dramática	72
3.3 Descomposición del diálogo y la acción en <i>Mosca</i> (2002)	73
3.4 Descomposición del diálogo y la acción en <i>Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford</i> (2008)	81
3.5 Descomposición del diálogo y la acción en <i>Sara dice</i> (2010)	87
 <b>4. La representación del individuo a través de la descomposición del personaje dramático en la dramaturgia de Fabio Rubiano: El personaje épico, fragmentado y absurdo</b>	 97
4.1 Un eje problemático: la relación personaje/persona	98
4.2 Descomposición del personaje dramático	101
4.2.1 El personaje épico	103
4.2.2 El personaje fragmentado	105
4.2.3 El personaje absurdo	107
4.3 <i>Mosca</i> (2002) y el personaje épico	108
4.4 <i>Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford</i> (2008) y el personaje frag-men-ta-do	115
4.5 <i>Sara dice</i> (2010) y el personaje absurdo	121
4.6 Épicos, fragmentados y absurdos: tipologías transversales en la dramaturgia de Fabio Rubiano	126
 <b>4. Conclusiones</b>	 133
Bibliografía	137

*“Y tuvimos que traicionar a los maestros, y decidirnos por un pensamiento propio.  
El primero fue Brecht. Dejamos de pensar que con la emoción se alteraba la comprensión, o la  
capacidad de crítica. Y descubrimos que eso solo sucedía cuando se instauraba un teatro  
programático, cuando había una única emoción, y aparecieron varias: odiamos al antagonista,  
pero también lo amamos, y odiamos a la víctima, pero también la amamos y la compadecemos,  
y nos solidarizamos con la víctima y nos solidarizamos con el criminal.  
Por qué, porque somos seres complejos, ni más ni menos que cualquiera.  
Nos dimos cuenta de que el teatro no es conciencia y mucho menos la correcta, que asumir eso  
no era hacer teatro, era creernos portadores de la verdad.  
Y nada mejor que equivocarse.  
Los personajes tenían que hablar con sus propias voces.”*

Fabio Rubiano Orjuela, proclama del Día del Teatro Latinoamericano (Manizales, 08/10/ 2017)

## Introducción

Dentro de la producción dramática de Fabio Rubiano<sup>1</sup>, co-existen una diversidad de rasgos estéticos que dan cuenta de una influencia cercana a los procedimientos escriturales que se gestaron desde el evento de la *Crisis del drama* y las derivaciones de la *Crisis de la representación*. Desde el diálogo con las rupturas insertas en el *Drama moderno* y *Contemporáneo*, así como la adecuación de los rasgos estéticos que se acentúan en la postmodernidad literaria, se asumen los referentes para aproximarse a una caracterización de su escritura. Bajo esta perspectiva, se ofrece una antesala para desarrollar de forma puntual la propuesta de una *Poética de la descomposición*, la cual estará enfocada en rasgos formales de la acción, el diálogo y el personaje, para así encauzar esta delimitación hacia un análisis puntual de las formas particulares en las que se descompone el personaje dramático en su dramaturgia.

En ese sentido, el primer capítulo estará enfocado en plantear algunas de las perspectivas teóricas para el estudio del *Drama Moderno* y *Contemporáneo* (postmoderno), delimitando desde el inicio una caracterización de la dramaturgia finisecular, para dar paso a la exposición de los planteamientos de la *Teoría del drama moderno* (2011) de Peter Szondi y su relación con la Crisis del drama. En lo que concierne al Drama contemporáneo, se sustentan los aportes de Irina Vaskes Santches con su libro: *Los conceptos de la estética posmoderna* (2013) y Erika Fischer-Lichte con su texto: “El postmoderno: ¿continuación o fin del Moderno?” (1994). De esta discusión se derivarán aspectos que permitan delimitar la dramaturgia de Fabio Rubiano bajo la convergencia

---

<sup>1</sup> Dentro del repertorio con el Teatro Petra se tienen obras como: *El negro perfecto* (1987), *Desencuentros* (1989), *María es-tres* (1992), *Amores simultáneos* (1993), *Opio en las nubes* (1995), *Hienas, chacales y otros animales carnívoros* (1998), *Ornitorrincos: cada vez que ladran los perros* (1999), *Me estás mirando ¿verdad?* (2000), *Mosca* (2002), *Dos hermanas* (2004), *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008), *Imago mundi* (2010), *Sara dice* (2010), *El natalicio de Schumann* (2010), *El vientre de la ballena* (2012), *Labio de liebre* (2015) y *Cuando estallan las paredes* (2018). De forma paralela, Rubiano ha desarrollado su línea dramática con obras como: *Gracias por haber venido* (1996), *La penúltima cena* (1999) y *Yo no estoy loca* (2017).



de las reflexiones que especifican la relación Moderno/Postmoderno, los cuales se abordarán de forma analítica en el segundo capítulo.

Por otra parte, en el tercer capítulo se plantea fundamentalmente el sustento de una *Poética de la descomposición*, para centrar así la atención en el corpus elegido para este análisis: *Mosca* (2002), *Pinocho* y *Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) y *Sara dice* (2010). De esta manera, el enfoque estará determinado por el tratamiento de la desintegración dramática del diálogo y la acción en estas obras. En condiciones similares se presenta el cuarto capítulo, dedicado a la descomposición dramática del personaje; no obstante, se postulan tres categorías (personaje épico, fragmentado y absurdo) para dar cuenta no solo de su naturaleza des-dramatizadora, sino de su función en la representación del individuo que subyace en estas tres obras distintivas de su última etapa escritural.

### **Antecedentes investigativos en torno a la obra de Fabio Rubiano**

Alrededor de la dramaturgia de Fabio Rubiano se han desarrollado una serie de propuestas investigativas que lo insertan dentro de la discusión académica y actualizan su obra en función de distintas posturas críticas. Por tal motivo, a continuación se enuncian de forma somera, por cuestiones de extensión, algunos aspectos relevantes de este tipo de disertaciones que anteceden al presente trabajo de grado y se constituyen como precedentes fundamentales para dialogar con el objetivo propuesto. Cabe anotar que bajo otras modalidades discursivas se han propuesto acercamientos a su dramaturgia (entrevistas, comentarios, reseñas), no obstante se restringe el corpus a publicaciones especializadas.

1. La tesis doctoral de Manuela Elisa Vera Guerrero: *La estructura de sentimiento y la dramaturgia aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (Acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)* (2015), plantea el estudio de cinco dramaturgos colombianos, bajo las categorías de lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo, como formas que prevalecen en la dramaturgia colombiana de inicios del siglo XXI. De esta manera,

toma como enfoque metodológico la *Dramatología*, propuesta instaurada por José Luis García Barrientos en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001).

En esa medida, la investigadora aborda distintos ejes delimitados por: a) Un acercamiento a la historia del teatro colombiano, b) La concepción de su categoría “estructura de sentimiento”, c) Lo carnavalesco y dos sub-categorías: las imágenes del cuerpo grotesco y la figura del loco festivo, c) El análisis de diez piezas de los autores mencionados desde los elementos constitutivos de la *Dramatología*, d) Lo épico y dos meta-categorías: identificación / extrañamiento, narrativo / dramático), e) Lo absurdo y dos meta-categorías: la situación estática o el inútil acto de la espera y la des-familiarización de la realidad dramática o la automatización, (tanto para lo carnavalesco, como para lo épico y absurdo aparecen apartados donde los confronta con las piezas elegidas para su corpus, y f) El apartado de las conclusiones. En lo que concierne a la obra de Fabio Rubiano, la autora toma como referencia las obras *Mosca* y *Sara dice* dentro del repertorio dramático del autor.

Ahora bien, en *Mosca* la carnavalización aparece mediante la manifestación paródica que se da con el texto deformado (Tito Andrónico) de Shakespeare, además de su constitución grotesca como elemento que sustenta su distancia representativa. Asimismo, la presencia de personajes rebajados, el lenguaje carnavalesco, la imagen grotesca del cuerpo, la caracterización de Tito como un caso de Loco festivo y la deshumanización, entre otros, se constituyen como aspectos que efectúan el proceso de carnavalización y la distancia que subsume en estos. Lo épico en *Mosca* se manifiesta a través de la inserción del punto de vista del dramaturgo, el tratamiento del espacio escénico, la reducción de las cargas emotivas, una perspectiva cognitiva y sensorial variable; al igual que la degradación, parodización y exageración de los personajes, condición que acentúa el extrañamiento mediante la ambivalencia y las contradicciones. A su vez, lo absurdo en *Mosca* se plantea desde la resolución irónica y la des-familiarización de la realidad dramática o la automatización.

En *Sara dice*, lo carnavalesco se presenta a partir de la distancia representativa que se efectúa mediante la hibridación de temporalidades y el juego de las coordenadas espaciales con respecto al orden de lo temático, la degradación de los personajes dramáticos, las injurias en el habla, la trasgresión de los límites corporales, la ambivalencia del Loco festivo y la parodización. Por su parte, la epicidad está presente en los cambios en los niveles de realidad, así como en la perspectiva cognitiva, ideológica y afectiva que oscilan entre la identificación y el extrañamiento. Para el caso de lo absurdo, la narración de hechos insólitos, la des-automatización de la representación mediante la inserción de contradicciones, exageraciones y *non senses*.

2. En la tesis doctoral: *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000* (2005), Víctor Viviescas Monsalve plantea que tras la puesta en crisis de la representación épica, se desarrolla en el contexto de la etapa del “drama ontológico y la inquietud sobre el ser” una dramaturgia que entre 1980 y el 2000 vuelca la mirada a la literatura y la historia. Precisamente, ubica en el corpus de estos referentes la obra *María es-tres* de Rubiano. Ahora bien, en la etapa referida a la fragmentación del sujeto y el estallido del personaje, puntualiza el carácter múltiple del personaje que se anuncia ya desde el nombre de esta obra; multiplicación que se da tanto en María como en Efraín.

De igual forma, el estallido del personaje se manifiesta según Viviescas en el doble juego de espejos y la deconstrucción de personajes que se presentan en *Desencuentros*, *Amores simultáneos*, *Opio en las nubes* y *Cada vez que ladran los perros*. La dramaturgia de Rubiano privilegia el problema de la representación del individuo, personajes que se mueven en simulacros de lo real, bajo una progresión dramática que se encausa entre lo fragmentario y la repetición. Ahora, bajo el aspecto de la fragmentación, precisa tres obras que presentan este recurso con mayor evidencia: *Amores simultáneos*, *La penúltima cena* y *Mosca*.

De manera más profusa, en el capítulo ocho de su tesis, subtítulo: “Sixième étape ou sixième modalité de la représentation: la fragmentation du sujet et l'éclatement du personnage”, retoma lo desarrollado en su tesis de maestría: *Continuidad en la ruptura*:

*una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano* (2003). En *Cada vez que ladran los perros*, manifiesta la eclosión del individuo que lleva hasta el límite su duplicidad hasta reconocerse por el carácter de una personalidad múltiple, el cual no se reduce a una unidad totalizadora. Para Viviescas, las piezas de Rubiano no pretenden representar la realidad, compiten con la realidad, son alternativas de la realidad. Su escritura explora variantes en la estructura dramática y la representación del personaje teatral. El vacío y la condición mixta de la interioridad se revelan en la forma monstruosa, ya sea por la condición de “ornitorrincos” en *Cada vez que ladran los perros* o el Señor en *Amores simultáneos*.

Para Viviescas, la dramaturgia de Rubiano es renovadora y se sitúa en la búsqueda de una identidad en su escritura. Con *Amores simultáneos* funda una nueva etapa en su dramaturgia, explorando la fragmentación, la simultaneidad y la duplicación, elementos ya presentes en su versión de *Opio en las nubes*, *Cada vez que ladran los perros*, *La penúltima cena* y *Mosca*. Esta obra inaugural, fragmentaria, relativiza el carácter imitativo del teatro y enfatiza en el estatus de simulación. Representa a seres solitarios, hombres y mujeres de la contemporaneidad. Con relevancia en la repetición y la variación, se establece una ruptura con la progresión dramática tradicional, lo que implica una pérdida del sentido de unidad y una reconstrucción inestable de la ficción por parte de los espectadores. Es una obra en la que se mueven restos de una existencia objetiva del tiempo y distintas modalidades del diálogo: diálogo en sí, monólogos, monólogos cruzados, interpelaciones al público, narraciones, discursos de la voz de otro.

Siguiendo con *Amores simultáneos*, se presenta el desplazamiento del tipo de representación épico-crítica hacia el influjo de la escritura posmoderna. Precisa además, en torno a *La penúltima cena*, que la representación del individuo es de carácter múltiple, manifiesta en el diálogo, denominada por Viviescas como “identidad textual”. Los personajes de esta obra fusionan sus identidades, entre lo bíblico y lo contemporáneo, se plantean además intercambios de identidades, juegos de roles, realidades inestables, “construcciones intertextuales”, en medio de una parodización de

la “historia sagrada” donde el juego de variaciones y repeticiones diluyen la representación.

3. Continuando con Viviescas, su investigación: *Continuidad en la ruptura: Una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla Estar de Santiago García y Amores simultáneos de Fabio Rubiano)* (2003), centrada en el vínculo del teatro contemporáneo en Colombia con la escritura postmoderna, propone que estas obras se mueven en lo que denomina *Coyuntura modernidad/postmodernidad*, puntualizando que el rasgo caracterizador se fundamenta en una *Continuidad de la ruptura*.

Dentro de las problemáticas que asume Viviescas para llevar a cabo su estudio retoma el evento de la *Crisis del drama*, derivando de este lo que propone como *representación épico-crítica*. Por su parte, el enfoque asumido en su investigación procede de la *coyuntura modernidad/postmodernidad*, para así delimitar el tratamiento de distintos niveles en la escritura moderna y postmoderna. Asimismo, la delimitación de los *procedimientos escriturales* que propone Erika Fischer-Lichte para el postmoderno literario. El énfasis recae en la caracterización de estas obras como objetos de transición híbridos. De allí se asume una propuesta metodológica que se inclina por el análisis de los distintos *Niveles* en las *Dimensiones semióticas del texto* y la estructura que se deriva de estos elementos, la cual se corresponde con la *situación de la crisis de la cultura*.

En lo relacionado con Rubiano, Viviescas determina en su apartado “De la dramaturgia como juego de espejos: *Amores simultáneos* de Fabio Rubiano” que lo lúdico en la obra obedece a operaciones como: desdoblamiento, duplicaciones y repeticiones, las cuales desplazan el sentido tradicional de la mimesis. Este tipo de juego, para el investigador, se enmarca en las distintas posibilidades de la virtualidad y a su vez, integra el cuestionamiento de lo que precisa como:

[...] los elementos que constituyen la estructura dramática tradicional: la identificación de una fábula o historia, la identidad estable de los personajes, la estabilidad lógica de la temporalidad y el principio de sumisión del espacio del escenario como espacio significativo de un espacio ficcional estable. (2003, p. 173)

Para el caso de esta obra, el juego establecido mediante la repetición y la variación se concatena con aspectos como la fragmentación y la proliferación, procedimientos que se focalizan en la escritura de Rubiano. Estos aspectos tienen su correspondencia en los distintos niveles semióticos del texto, los mismos que son propuestos en el modelo de Fischer-Lichte. Así, para lo sintáctico, la acción se evidencia capilar y el personaje aleatorio, inestable y desdoblado, presentándose la correspondencia con lo semántico en función de la disolución del Yo y el desplazamiento de fronteras. De igual manera, el texto deviene textura, el diálogo se manifiesta en una pluralidad de formas; además, en el nivel estructural, lo fragmentario se asocia al collage.

De forma específica, el nivel semántico en la obra es precisado por Viviescas mediante ejes temáticos como: la condición urbana de los personajes, la búsqueda del otro y el cuerpo protagónico y fragmentado. En lo que respecta a lo metasemiótico, encuentra tres consideraciones: el relativismo ideológico y del principio de verdad, así como la superación del monismo. De esta manera se concreta que el principio estructural que determina a *Amores simultáneos* es la repetición, condición que atraviesa los distintos niveles.

Concluye entonces, para el caso de *Amores simultáneos* de Fabio Rubiano, la preeminencia de la experimentación formal y estructural como elemento que evidencia “la progresiva disolución del contenido imitativo-figurativo y del contenido crítico de la representación” (p. 205) de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX en Colombia. De esta manera, la ubica, al igual que las otras dos obras del corpus, en una problemática del orden de una *estética energética de producción de sentido*.

4. Sandra Camacho en su tesis doctoral: *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne* (2010), propone la figura del

encierro como una constante en la que el espacio y el tiempo reproducen el confinamiento al que se ven reducidos los personajes, relegándolos así a un conflicto que se deriva de los *polos de contradicción* en los que se ven envueltos y desde los cuales se manifiesta la imposibilidad de una salida o una conciliación. De esta manera, los personajes se ven afectados por el sentimiento de lo trágico y el horror, como características que se desprenden de las condiciones de violencia contemporáneas. En esa medida, realiza el análisis de un corpus de diecisiete obras colombianas contemporáneas, enmarcadas en el contexto temporal de los últimos veinte cinco años y entre las cuales le dedica un estudio a dos obras de Fabio Rubiano: *Cada vez que ladran los perros* (1997) y *El vientre de la ballena* (2005).

Ahora bien, Camacho plantea en el segundo capítulo un análisis de la fenomenología del confinamiento en las figuras contemporáneas, titulado ese apartado: “La porte qui éloigne l’horreur: scène Madame et Fille de *Cada vez que ladran los perros* [A chaque fois que les chiens aboient] de Fabio Rubiano Orjuela”. La autora hace precisión sobre la apertura que da esta obra al cuestionamiento de la naturaleza humana y el instinto de destrucción por uno mismo y hacia los demás. Con la tensión dramática presentada en cada cuadro y ambientada en la guerra, los personajes se ven sometidos a situaciones de enfrentamiento, confinados por la violencia. Bajo un lenguaje no naturalista, que se expresa en medio de una ficción del surrealismo y el realismo, se presenta la tragedia humana en el drama contemporáneo.

Para el caso de *El vientre de la ballena*, el universo cerrado en el que se sumergen los personajes está dado por el entretenimiento televisivo, esta forma de confinamiento hace manifiesto lo trágico como espectáculo. En la obra se presenta un juego de caracteres, con texto y situación extracotidianos, también se evidencia una caricaturización grotesca de lo habitual, una obra que muestra desde distintos ángulos la violencia en medio de una sociedad del consumo.

5. Álvaro Augusto Rodríguez Serrano en su artículo: “Cuando el teatro nos deja fuera de combate” (2012), efectúa una lectura crítica a la estructura, lenguaje y construcción de

personajes en los textos dramáticos: *Amores simultáneos*, *Cada vez que ladran los perros*, *La penúltima cena* y *Mosca*, dedicando también su análisis a la puesta en escena de *Pinocho* y *Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*. En su ejercicio analítico, en virtud de las inquietudes de esta propuesta de investigación, reconoce la inscripción de la dramaturgia de Rubiano, junto a su grupo Teatro Petra, en la corriente del *Teatro experimental*. Especifica que la obra de Rubiano bebe de la cultura popular, una escritura que es resultante de un proceso de investigación notorio, personajes con espíritu inestable, conscientes de su condición y anhelando ser distintos, marcados por el determinismo y la desesperanza, bajo contextos de violencia, refiriendo desde su perspectiva estética la crudeza que atraviesa algunas capas de la realidad contemporánea.

Para *Amores simultáneos* refiere su carácter fragmentario, el juego de identidades, el protagonismo de la mujer, la crudeza y poca elaboración estética en el lenguaje; una obra con la pretensión de desestabilizar la realidad del espectador. Bajo el tema de la propiedad sexual se presenta la violación como una de las isotopías. Por su parte, en *Cada vez que ladran los perros*, distingue su tema: La guerra y sus atrocidades, seres que afrontan la violencia; asume de igual forma una estructura fragmentaria, enmarcada en el acontecimiento del actuar perverso de los ornitorrincos. Con un lenguaje más elaborado, bajo una “estética macabra” presenta una alegoría del conflicto nacional. Nota Rodríguez Serrano en esta obra la presencia de Beckett en el manejo de los cuadros y la tensión de los personajes.

En *Mosca*, se plantea “el juego del poder” bajo su corrupción y degradación. Aclara de forma expedita sobre el tratamiento de la violencia: “La violencia en todas sus facetas, pero nunca la violencia explícita o la pornografía de la violencia” (Rodríguez, 2012, p. 257). Recalca este autor la recurrencia en las obras de Rubiano de la presencia de actos de violencia que son aprobados continuamente, con personajes emocionales, motivados por la “razón criminal”. Destaca los tópicos de la hipocresía, el placer subversivo o liberador, el deseo, la peligrosidad de la palabra, así como las perversiones y depravaciones de la humanidad. En lo que respecta a *La penúltima cena*, se presenta la



“metaficción teatral”, una obra que traspasa las fronteras genéricas pero que está propuesta como una pieza. Con presencia beckettiana, ubica los personajes en el filo de “la existencia ficcional”, condenados a la repetición, en un juego de dobles.

Para Rodríguez, en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* la violencia es anulada mediante el lenguaje y la risa culpable. Sus personajes son niños expuestos a las atrocidades del control, sin buscar directamente una toma de conciencia frente a lo presentado, el espectador descubrirá cómo su placer está sustentado sobre el sufrimiento de estos. La transgresión de los personajes se da a través de la palabra. Adelanta sobre *Sara dice* su frenetismo, la presencia de personajes despreciables y la violencia.

El “ars poética” de Rubiano, señalado por el crítico, está basado en la temática de la violencia y las extensiones de esta: *la mutilación* (deseo, evidencia física, resultante de una condición de vida y como tortura), *la violación* (física, inevitable, por sometimiento, como recuerdo e incomprensida), *la vida que no se detiene* (continuidad ante la victimización) y *el tiempo transversal* (alternancia de temporalidades). Inquieta el autor de este artículo sobre la reincidencia del dramaturgo en la “producción de golpes y armas” preguntándose sobre el porvenir de esta estética.

6. Para Pedro Miguel Rozo, en su tesis de maestría: *La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano* (2016), la escritura teatral de Fabio Rubiano se ubica en una tensión entre la tradición dramática y la vanguardia posdramática. Su estudio sobre lo trágico en la obra de este dramaturgo aborda su manifestación desde lo desacralizante, intertextual, urbano y familiar. Además, su inserción también está condicionada por rupturas que establecen un movimiento de vigencia y caducidad de este género. En ese sentido, el objetivo de la investigación es “construir un diálogo entre dicho arquetipo trágico entendido desde el modelo aristotélico propio del drama moderno, y los tópicos posdramáticos por medio de los cuales tal arquetipo se presenta” (2016, p. 12). Para tal efecto, Rozo se centra en dos obras: *Amores simultáneos* (1993) y *Labio de liebre* (2015).

7. En el artículo de investigación: “Construcción de lo urbano en la dramaturgia bogotana contemporánea. Preliminares” (2012), Sandra Camacho López, Carlos Enrique Lozano y Pedro Miguel Rozo, delimitan la configuración de lo urbano en *Nada* de Tania Cárdenas, *Como la lluvia en el lago* de Erik Leyton, *Montallantas* de Rodrigo Rodríguez y *El vientre de la ballena* de Fabio Rubiano. Para tal propósito, tienen en cuenta tres etapas que determinan “la presencia de lo urbano como espacio físico concreto y como dimensión que determina valores, patrones de conducta y relaciones entre personajes” (Camacho, Lozano y Rozo, 2012, p. 51), para así distinguir tres tópicos: “el entrecruzamiento de lo real y lo ficcional, las estrategias autorales en la composición de lo urbano y el punto de relación entre el universo urbano exterior e interior: la violencia” (p, 51).

Para el caso de *El vientre de la ballena* de Fabio Rubiano, la violencia urbana se presenta como el elemento característico en el que se enmarca la ciudad. A partir del consumismo y la indiferencia se exhibe una caricaturización del hombre y su mundo, lo interior se torna violento y lo exterior es amenazante. En lo que concierne a los imaginarios urbanos, la ciudad está condicionada como espacio que da lugar a las perversiones, así se da paso a lo que los autores auscultan en *El vientre de la ballena*: “Con esta historia Rubiano representa una ciudad habitada por la barbarie. Los personajes son materialistas y consumistas sin límites” (p. 55).

De igual forma, la presencia del espacio urbano está determinada por aparecer como un “lugar indefinido e innominado” (p. 55). Además, la ciudad cobra importancia en la medida en que se vincula a la progresión de la acción, los espacios interiores se acentúan y lo exterior no está delimitado de forma concreta para ser analizados, de allí que la ciudad ficcional en esta obra esté impregnada de lo metafórico.

# **1. Drama Moderno y Contemporáneo (postmoderno): perspectivas teóricas**

## **1.1 Dramaturgia finisecular**

El teatro colombiano, dentro del revisionismo histórico que pueda suscitar la reflexión en torno a su acontecer diacrónico, ha evolucionado según la influencia foránea, el interés del público en formación, las vicisitudes alrededor de las problemáticas nacionales y la profesionalización del campo teatral en sus distintos estamentos (Watson y Reyes, 1978). Por su parte, Cajiao, en la advertencia preliminar de su *Historia del teatro colombiano* erige su concepto alrededor de la mixtura de tradiciones que lo constituyen: “[...] por fortuna muy variadas y ricas, que se hallan en el irreversible proceso de amalgamarse en forma tan estrecha, que habrán de constituir, es muy probable, una entidad completamente distinta en la historia del teatro universal” (1986, p. 9).

En lo que concierne al teatro moderno colombiano, su “tras escena” aparece en la primera mitad del siglo XX, con un despunte del teatro comercial a partir de la labor de dos de sus más notables precursores: Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio. No obstante, con la llegada de Seki Sano en 1957 se presenta una actualización de la práctica teatral, no solo entorno a presupuestos estanislavskianos, sino en fundamentos brechtianos. Sin embargo, este acercamiento a Brecht ya se venía dando con Bernardo Romero Lozano y Enrique Buenaventura, siendo considerado este último como uno de los iniciadores del teatro moderno colombiano. Esta influencia politizó la actividad teatral, en el sentido en que se inició un proceso de “concienciación” a través del teatro, con una marcada consigna agitacional. Surge y se consolida entonces el *Nuevo Teatro*, teniendo en cuenta que:

Bogotá y Cali son hasta el momento los “polos de desarrollo” de ese nuevo teatro cuyos rasgos distintivos enunciamos así:

- Nacionalismo crítico y anticolonialismo.
- Genuina popularidad, o sea su acogida entre el proletariado y la clase media.

- Beligerante autonomía respecto a la cultura oficial.
- Constante experimentación.
- Profesionalización del trabajador teatral. (Mejía, 1978, p. 470)

Así, durante la segunda mitad del siglo XX, este movimiento da lugar al revisionismo histórico para detectar los entresijos de la Historia oficial y así preconizar el *Método de Creación Colectiva*, el contacto con la clase obrera y la intelectualidad de clase media, la vinculación de los festivales nacionales de teatro, el desarrollo intermitente de un teatro universitario y la consolidación de grupos escénicos, entre otros. Luego, en los 80's, tangencialmente se comienza a difuminar su gesto panfletario, afianzando figuras y grupos en la escena nacional y reevaluando el *Método* en aras de vincular otras estéticas, posibilitando así el surgimiento de grupos neoexperimentales.

La última década del siglo XX estará marcada por lo que Marina Lamus Obregón en su artículo “Variedad teatral en los años noventa” especifica como: “nuevas dramaturgias y gramáticas escénicas que buscan interpretar al individuo, a la sociedad actual desde el teatro mismo, como arte escénico [...]” (1999, p. 121). Destacando, dentro del campo de la dramaturgia, un retorno a la escritura teatral individual, una tendencia a la reescritura, una continuidad, en algunos casos, de la *Creación Colectiva* y un protagonismo de la dramaturgia femenina. Cabe resaltar la estrecha relación que empieza a intensificarse entre Grupo-Director-Dramaturgo. El ambiente finisecular contagia a la práctica escénica de un resurgimiento del teatro comercial y la hibridación de la actividad teatral con la danza, los mass media y el performance. Asimismo, se presenta lo que Jorge Manuel Pardo, en su artículo “Del teatro político a las vertientes posmodernas: Desarrollo del Teatro colombiano 1960-1995” anota como influencia:

Así mismo las vertientes teatrales internacionales ligadas al posmodernismo, que en el ámbito escénico han desarrollado, entre otros, Heiner Muller y Pina Bausch, han influenciado notablemente el quehacer teatral colombiano en los últimos años, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena. De ese modo los “tics” posmodernos de la simultaneidad, la yuxtaposición, la ironía, el intergénero, etc., se hacen recurrentes en una multitud de puestas escénicas. (1996, pp. 68-69)

De todo lo anterior se precisan dos momentos: la influencia de Bertolt Brecht en la dramaturgia nacional y la experimentación formal, imbuida de la estética postmoderna, propia de finales del siglo XX. Cabe resaltar que la actividad dramática de Fabio Rubiano se ubica en el periodo de agotamiento de la influencia brechtiana, con algunos resquicios en la dramaturgia de los 80's y la escritura teatral postmoderna, correspondiente a lo que Víctor Viviescas en su monografía de grado *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*, refiere:

Continuidad en la ruptura, significa la puesta en crisis del sistema de la representación épica moderna, sin que se abandonen totalmente todos sus presupuestos; y significa, al tiempo, la exploración de los procedimientos propios de la escritura postmoderna, sin que ésta se instale completa y hegemónicamente en la dramaturgia colombiana. (1993, p. 13)

En ese sentido, lo que se propone a continuación será, en primera instancia, precisar el marco de referencia sobre el cual emerge el Teatro Moderno colombiano, tomando como pretexto inicial la exposición que hace Peter Szondi sobre la *Crisis del Drama* y el desarrollo del *Drama Moderno*. Planteado esto, se establecerá el nexo con la influencia brechtiana en la escena nacional bajo el tipo de representación “épico-crítica”, para culminar con el análisis de la presencia de rasgos postmodernos en la escritura teatral contemporánea. Esta delimitación apunta a establecer un diálogo de la dramaturgia de Rubiano con referentes del *Drama Moderno* y *Contemporáneo*, el cual tendrá lugar en el capítulo siguiente.

## **1.2 Una puesta en crisis: el *Drama Moderno***

Peter Szondi, en su *Teoría del Drama Moderno* (2011), sustenta la puesta en crisis del *Drama* desde el agotamiento de la preceptiva clásica aristotélica y su fundamentación sistemática durante el Neoclasicismo francés, consolidado como un *Drama absoluto* que radicaliza lo intersubjetivo bajo la representación de un suceso desarrollado en el presente, donde el actor se funde con el personaje y predomina el diálogo, exento del influjo directo del dramaturgo, presenciado por un público pasivo en el marco de un

escenario de caja prismática. Este género histórico, según Szondi, contempla dentro de su absolutismo que:

La acción que expone, al igual que cada una de sus réplicas, es “original” y adquiere realidad a medida que brota sobre el escenario. [...] Siendo todo drama primigenio en sí mismo, su tiempo será siempre el presente. [...] El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes. [...] Al igual que el temporal, el entorno espacial tiene que mantenerse separado de la conciencia del espectador. Sólo así se genera un escenario absoluto y, por ende, dramático. (pp. 75-77)

Esta racionalización del drama, preconizada por la sistematicidad del Neoclasicismo francés, será desestabilizada a partir de la tensión propia entre forma y contenido, donde las consideraciones adoptadas anteriormente para caracterizar el *Drama Absoluto* se tornarán problemáticas, en el sentido en que la epicidad traspasa las fronteras de lo puramente dramático y pone en declive el proyecto dialéctico que describe Szondi: “Es esa antinomia interna la que en términos históricos pone a un género en cuestión” (p. 70).

Szondi hace un rastreo por las dramaturgias europeas de finales del S. XIX e inicios del XX, reconociendo en ellas el gesto que impulsa la transformación, en el sentido de la constitución del *Drama moderno*. Ahora bien, su intención reside en explicar las formas que ha adoptado la escritura dramática para sortear la contradicción que sustenta la crisis dialéctica. Asume entonces, en primera instancia, los autores que constituyen el punto de partida del *Drama moderno* en el contexto de la crisis del drama, para continuar con los cambios de estilo promovidos por la experimentación formal y finalizar con las tentativas de resolución de la crisis.

### **1.2.1 Crisis del drama-Crisis de la representación**

El declive de la forma dramática clásica, en la transición del siglo XIX al XX, no solo está determinado por la crisis dialéctica entre forma y contenido, en el sentido de la inserción de rasgos épicos en lo dramático, sino que a su vez, subsume ante un movimiento determinante denominado *Crisis de la representación*. Por tanto, los presupuestos estéticos que asumen el *Drama absoluto* en función de la representación

mimética serán puestos en consideración por nuevas configuraciones del concepto de *Realidad y Medios de la representación*.

Esta puesta en crisis, en el caso de la dramaturgia colombiana, será un punto de referencia para caracterizar *Las modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana moderna* (2005), estudio desarrollado por Víctor Viviescas en el que presenta un panorama del teatro colombiano entre 1950 y el 2000, planteando que en la relación que se manifiesta entre el mundo posible (ficción dramática) y el mundo real, se distingue la *imitación* donde la representación conserva un alto grado de verosimilitud con la realidad, sustentada en *lo dramático* propiamente dicho: la *mimesis* de los elementos del mundo objetivo y el desarrollo de las unidades aristotélicas, presentes en el drama clásico.

En un segundo momento, se constituye la *re-presentación* vista desde la transposición de la realidad, refiriéndola, no imitándola; amparada en *Lo Épico-crítico*: la re-creación de lo real desde su desmitificación, asumido en el *Drama Moderno*. Por último, la *simulación*, concerniente a la presencia de realidades inestables que se manifiestan como “alternativas a la representación”, constituida por lo *Performativo*: como des-realización de la realidad, donde los objetos culturales carecen de una realidad estable, tal como se evidencia en la escritura teatral contemporánea.

Por otra parte, la *crisis de la representación* en la forma dramática implica a su vez la discusión en torno al individuo. De esta manera, bajo el estudio de Víctor Viviescas sobre *La representación del individuo en el teatro colombiano moderno* (2006), se caracteriza en función de su relación con la sociedad, representado dentro de la modalidad de *imitación* desde su separación con el mundo, donde la sociedad está por encima de lo individual y “se impone como un todo inaccesible” (Viviescas, 2006, p. 25). En el caso de la *re-presentación*, se especifica desde su condición de ser social, sujeto a las relaciones intersubjetivas que configuran su desarrollo. En lo que concierne a la *simulación*, se manifiesta desde una condición fragmentaria, en la ruptura de este con el mundo.

### 1.2.2 Brecht a la colombiana

Bertolt Brecht marca un hito en la comprensión de la función política y estética de la actividad teatral. Con sus planteamientos en torno al Teatro épico y el efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*), constituyó una tendencia no-aristotélica que repercutió en el desarrollo del teatro durante el siglo XX. Sus postulados contribuyen a la consolidación del *Drama Moderno*, así como el despertar de una nueva sensibilidad que estableció alternativas en torno a la relación con el espectador, la mimesis teatral, la forma en que el actor asume su personaje y el papel de los elementos físicos de la escena, entre otras características.

Su categoría estética ampliamente reconocida, *El distanciamiento*, constituye un papel decisivo en la superación de una construcción teatral basada en la identificación-catarsis, por un extrañamiento-crítico en pos del reconocimiento de los artificios que crean la ilusión escénica. Precisamente, en el apartado cuarenta y dos de “El Pequeño Organon para el Teatro”, publicado originalmente en 1948, explicita: “Una reproducción con distanciamiento es una que permite reconocer los objetos, haciendo al mismo tiempo que dichos objetos aparezcan como algo extraño” (1971, p. 81). De igual forma, aplica para el *gestus* épico y el ensamblaje, partiendo de la fragmentación como una construcción no lineal.

Ahora, en el caso del teatro colombiano, la influencia de Brecht tiene como precedente la óptica de Enrique Buenaventura, quien publicó en 1958, en el número 21 de la revista *Mito*, un artículo titulado “De Stanislavski a Brecht”, donde desarrollaba una lectura particular de los presupuestos teóricos del autor en mención; de igual forma, la formación implantada por Seki Sano a Santiago García, Fausto Cabrera, Víctor Muñoz Valencia y Paco Barrero, como destacados discípulos y seguidores de los aportes brechtianos enseñados por el maestro japonés. Precisiones que son señaladas por Eduardo Gómez en su estudio *sobre El surgimiento del Teatro Moderno en Colombia y la influencia de Brecht* (2011).



Su recepción está ligada a lo que Víctor Viviescas especifica como modelo épico-crítico, en virtud la relación con la mimesis teatral, bajo el valor de *Re-presentación* y en función de la construcción de la acción, el personaje y el diálogo, como *Montaje* y *Construcción*. De tal forma que el individuo es representado desde su relación con el mundo y su desarrollo a partir de las relaciones sociales (2006). Adhiere, dentro de este análisis de la escritura dramática colombiana moderna, el *uso de interpelaciones* al público como ruptura de la ilusión escénica, desnudando así la situación de enunciación teatral.

### **1.3 El Drama Contemporáneo: estética pos(t)moderna**

#### **1.3.1 Conceptos de la estética posmoderna**

Al enfocar el debate de lo “posmoderno”, desde una aproximación artístico-estética, Irina Vaskes Sanches reúne algunos de los conceptos más empleados en su configuración estética, justificando la elección a partir de criterios como: su empleo constante en el campo de la teoría del arte, la posibilidad de ser “herramientas conceptuales” para comprender mejor la actividad artística contemporánea y la comprensión de lo “posmoderno”, así como su ligazón con la problemática de *La crisis de la representación*. En ese sentido, *Los conceptos de la estética posmoderna, una aproximación analítica* (2013), expuestos por Vaskes, plantean un referente que permite establecer en la dramaturgia actual la convergencia de estas propuestas como diálogo con la reflexión estética “posmoderna”. De esta conceptualización se asumen los siguientes:

a) Esquizofrenia (Jameson). En el capítulo: “Posmodernismo y sociedad de consumo” del libro *La posmodernidad* (Hal Foster, J. Habermas, J. Baudrillard y otros) (1986), Jameson la asocia con un manejo particular del tiempo, sin cavilar en su dimensión patológica, para enfatizar en *La experiencia de discontinuidad temporal* del lenguaje esquizofrénico y ser asumida como un modelo estético. La propuesta del teórico estadounidense enfatiza en la fragmentación temporal como una “experiencia de

significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente” (1986, p. 177). De lo cual se derivan dos aspectos sugerentes: *Lenguaje esquizofrénico y Discontinuidad temporal*.

b) Doble codificación y Laberinto (Eco). Irina Vaskes Sanches destaca algunos conceptos estéticos desarrollados en la obra del escritor y filósofo italiano Umberto Eco, especialmente en *El nombre de la rosa* (1980) y *Apostillas a El nombre de la rosa* (1982). De su análisis se especifican procedimientos estéticos como: *Doble codificación* (Registro culto y popular) asociado a la ironía intertextual y la técnica metateatral, para el presente estudio; así como el *Laberinto* (Principio estructural) desde el plano rizomático.

c) Deconstrucción (Derrida). A partir de los postulados conceptuales y funcionales sobre la *Deconstrucción* de Jacques Derrida, Vaskes Sanches la precisa como el procedimiento simultáneo que subyace en esta estrategia analítica: Destrucción y Construcción: “A través de la ‘lógica paradójica’, propia de la deconstrucción, se desmonta el sentido tradicional del texto y se arma el nuevo” (2013, p. 119), medio por el cual se accede a una “interpretación irónica y libre del texto”.

d) Rizoma (Deleuze y Guattari). Dentro del complejo entramado conceptual que prolifera en la teoría de Deleuze y Guattari alrededor del *Rizoma*, aparecen una serie de disquisiciones que permiten analizar la presencia de este concepto en la dramaturgia de Fabio Rubiano. Vaskes Sanches introduce el *Esquizoanálisis* y el *Rizoma* como conceptos de la estética posmoderna que son complementarios y el modelo rizomático se constituye como un instrumento donde se perfilan cartografías en medio del caos que, para el caso del análisis posterior permite abordar *El entrecruzamiento de mapas* y *El principio de conexión*.

Cabe destacar que para Vaskes Sanches este conjunto conceptual está enmarcado en lo que se ha denominado como *Crisis del orden de la representación*, reflexión que precisa la autora desde una problemática “[...] que destruyendo cualquier lógica referencial y significativa sostiene la imposibilidad de representar el mundo y cuestiona la confianza

con que se tiende a admitir ciertas representaciones como encarnación de la verdad” (2013, p. 18), cuestión que indaga Jean-Francois Lyotard en el capítulo “Lo posmoderno” de su libro *La posmodernidad (explicada a los niños)* (1994) desde el carácter de lo impresentable y la adopción de presentaciones nuevas.

En el campo teatral este *precepto genérico* también es discutido por Robert Abirached en su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2011), dando lugar a su incidencia en la ruptura del orden mimético del teatro como efecto de duplicación de lo real, para entrar así en terrenos de la des-ilusión escénica y afectando las relaciones: Teatro/Realidad, Personaje/Persona y Representación/Público. De igual forma, Víctor Viviescas en su artículo: “La crisis de la representación y la forma dramática” (2005), vincula este fenómeno a la *crítica del concepto de realidad y la crítica de los medios de representación*, ubicando en el centro de este debate la crisis de la relación entre *Realidad y Representación*.

### **1.3.2 Niveles semióticos y Drama/Teatro postmoderno**

La problemática alrededor de los rasgos distintivos que caracterizan la escritura teatral postmoderna, en relación con la moderna, se desliza especialmente entre el deslinde o radicalización de la primera con respecto a la segunda. Se establece entonces un terreno de inestabilidad que ya es distintivo en la discusión en torno a la Postmodernidad. Ante esta situación, Erika Fischer-Lichte en su texto “El postmoderno: ¿continuación o fin del Moderno?” (1994), desarrolla una propuesta de análisis que sistematiza desde el punto de vista semiótico algunos procedimientos literarios desde los niveles: sintáctico, semántico, pragmático y metasemiótico, los cuales permiten dilucidar los distintos factores que caracterizan esta relación problemática.

Fischer-Lichte reconoce que el criterio presencia/ausencia de rasgos específicos no distingue definitivamente al Postmodernismo del Modernismo, entonces, plantea dos posibilidades: a) La interrelación de niveles semióticos en función de la estructura conformada y b) La situación de época con la que se relaciona esta estructura. La autora,

tras comparar la obra literaria postmoderna con obras de principio del siglo XX, encuentra características comunes ligadas a una conciencia de “crisis cultural”. Resalta además, como aspecto diferenciador el nivel pragmático, en el sentido en que desde la percepción (relación obra-espectador) los niveles restantes asumen una función determinada que delimita sus divergencias. A propósito, concluye:

Así pues, aunque podemos demostrar la presencia de las mismas características en el drama/teatro moderno de principios del siglo XX y en el drama/teatro postmoderno, aunque en ambos casos las características de los niveles sintáctico, semántico y metasemiótico solo adquieren su función de su relación con la dimensión pragmática, estamos tratando, no obstante con fenómenos claramente distintos. La «situación espiritual de la época», a la que ellos remiten, es fundamentalmente distinta. (1994, p. 62)

Ahora bien, Víctor Viviescas retoma estas consideraciones en el contexto del teatro colombiano de finales del siglo XX, precisando en su estudio: *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano* (2003), una metodología de análisis, en consonancia con los postulados de Fischer-Lichte y una resolución de la relación Modernidad/Postmodernidad bajo una condición de hibridación: *Coyuntura*. En ese sentido, los criterios señalados por Viviescas desde el enfoque planteado por Fischer-Lichte son acordes para examinar la forma como constituyen una estructura y cómo esta dialoga con el espíritu de época en que se circunscribe.

De igual forma, su noción de *Continuidad en la ruptura*, para caracterizar la escritura teatral colombiana contemporánea (Postmoderna) en relación con la modalidad épico-crítica (Moderna), describe el estatuto que especifica el teatro de finales del siglo XX:

Durante la década de los años ochenta del siglo XX se produce una profunda transformación del teatro colombiano. Esta transformación expresa la puesta en crisis del sistema teatral que había sido ejercido entre los años 1950 y el final de los años 1970, sistema que caracterizaremos como propio de la representación épico-crítica. Esta crisis que se presenta en la década de los años 1980 significa el agotamiento y abandono del modelo de la representación épica moderna y la irrupción de una nueva escritura que aborda las propuestas de la escritura postmoderna. Las obras de este período son obras de transición, a caballo entre dos sistemas de escritura, de donde proviene su condición híbrida. Estas piezas son el producto de la instalación de sus autores en la coyuntura

modernidad/postmodernidad, que induce en la escritura una condición de continuidad en la ruptura. (p. 3)

Continuando con Erika Fischer-Lichte (1994), la autora sistematiza, desde el punto de vista semiótico, algunos procedimientos literarios que se asocian a lo postmoderno literario. No obstante, el criterio de ausencia/presencia de estas características puede ser insuficiente para distinguir lo Postmoderno de lo Moderno, situación que implica recurrir a dos posibilidades para hacer una distinción más notoria: a) sobre la base de las relaciones entre los diferentes niveles semióticos y la base de las estructuras que forma entre sí, b) el espíritu de época sobre el cual se instala esta estructura. En ese sentido, dentro de la constelación de rasgos distintivos, Fischer-Lichte identifica:

1. *Nivel sintáctico* (Indeterminación, Fragmentación, Montaje, Collage, Intertextualidad, Hibridación, Carnavalización, Construccinismo, Aleatoriedad, Apertura de las formas e Inconsecuencia); 2. *Nivel semántico* (Representación de mundos posibles, Redefinición en la relación entre espacio y tiempo, Disolución del Yo y sus fronteras); 3. *Nivel pragmático* (Foco de la obra al lector, Interacción lector/texto); 4. *Nivel metasemiótico* (Desplazamiento de una problemática predominantemente epistemológica a una predominantemente ontológica, Del monismo al pluralismo, De la representación al performance, De la referencialidad a la a-referencialidad, así como la Autorreflexividad de los textos literarios y su producción).

Sobre la base de esta propuesta, Víctor Viviescas en su estudio: *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano* (2003), asume esta metodología de análisis precisando lo *Sintáctico* desde lo textual, la acción y la estructura; lo *Semántico* desde la representación y el sujeto de acción o personaje; lo *Pragmático* desde la recepción y lo *Metasemiótico* desde la consonancia de los rasgos estipulados por Fischer-Lichte.

## **2. Caracterización de la dramaturgia de Fabio Rubiano bajo la mirada del Drama Moderno y Contemporáneo (postmoderno)**

Las consideraciones teóricas que se han esbozado en el capítulo anterior se toman como referentes para analizar la presencia del *Drama Moderno y Contemporáneo* en la dramaturgia de Fabio Rubiano. Por ese motivo, se plantea a nivel estructural e intencional, en primera instancia, distinguir los procedimientos en torno a *El presente*, *Lo interpersonal* y *El suceso*, determinados por Szondi para sustentar su Teoría del Drama Moderno, en obras como *Desencuentros* (1989), *María es-tres* (1992), *Amores simultáneos* (1993), *Cada vez que ladran los perros* (1999), *Opio en las nubes* (1995) y *El Natalicio de Schumann* (2010).

En segunda instancia, se abordan algunos de los conceptos de la estética posmoderna, precisados por Vaskes Sanches: Esquizofrenia (Jameson), Doble codificación y Laberinto (Eco), Deconstrucción (Derrida) y Rizoma (Deleuze y Guattari), en obras como: *Desencuentros* (1989), *María-es tres* (1992), *Amores simultáneos* (1993), *Opio en las nubes* (1995), *La penúltima cena* (1999) y *Mosca* (2002). De tal manera que introduzcan la problemática de la postmodernidad en el Drama contemporáneo, que en el caso del autor en mención, aparece de forma recurrente.

Por último, para delimitar la presencia de rasgos postmodernos en la escritura teatral de Rubiano, se recurre a la propuesta de sistematización de procedimientos literarios de Fischer-Lichte, teniendo como eje los niveles sintáctico, semántico, pragmático y metasemiótico, así como la relación que establece este sistema con el espíritu de época. En ese sentido, se asumen estas consideraciones en tres obras de Fabio Rubiano, contempladas desde tres décadas distintas, en el marco de finales del siglo XX e inicios del XXI: *Desencuentros* (1989), *Cada vez que ladran los perros* (1999) y *El natalicio de Schumann* (2010).

## 2.1 La presencia del *Drama Moderno* en la dramaturgia textual de Fabio Rubiano

El *Drama absoluto*, como antecedente formal del *Drama Moderno*, posibilita concebir la distancia estética que manifiesta la dramaturgia de Fabio Rubiano con respecto a la tradición aristotélica y su radicalización hasta finales del siglo XIX. En ese sentido, conviene confrontar de manera sintética, a manera de ilustración, algunas de las características constitutivas de esta forma clásica con la escritura teatral del autor mencionado. Basta con examinar tres aspectos puntuales desarrollados por Szondi, relacionados con el tratamiento de *El presente*, *Lo interpersonal* y *El suceso*, para especificar su inserción en los procedimientos del *Drama Moderno*.

Para tal efecto, será necesario analizar, por cada elemento de la triada, su presencia en dos obras distintivas, para esbozar en seis obras de la dramaturgia textual de Rubiano los tres rasgos en mención. No obstante, es necesario precisar una aclaración procedimental, este insumo repercute en un desarrollo posterior en torno a la acción, el diálogo y el personaje, lo cual permite constituir una *Poética de la descomposición*, análisis que ocupará capítulo tercero y cuarto.

En lo que respecta al manejo de la temporalidad, el *Drama absoluto* se constituye por el uso del *Presente*, recurso que precisa Szondi como “la manera particular como se presenta el transcurso del tiempo en el drama: el presente transcurre y se convierte en pasado, dejando de ser instantáneamente presente” (2011, p. 76). Este transcurrir, mediante la sucesión causal, sustenta de manera fidedigna el principio de *Unidad de tiempo* aristotélico. Este rasgo se verá relativizado por la inserción de variaciones temporales, propias de la epicización en la forma dramática, que problematizan su pretensión absolutista.

Este síntoma de crisis en el drama se verá manifestado en la escritura de Rubiano desde la implementación de recursos de desconexión temporal diacrónica; es decir, en el plano temático y formal se presentan rupturas que alteran la temporalidad sin presentarse a cabalidad una sucesión de presentes. Conviene aquí resaltar la presencia de esta

problemática que distancia la obra del dramaturgo con el drama clásico, en algunos ejemplos puntuales en obras como: *Desencuentros* (1989) y *Amores simultáneos* (1993)<sup>2</sup>. Acotando, que las desviaciones temporales no solo se manifiestan en este pequeño corpus, solo es cuestión de puntualizar el análisis.

En *Desencuentros* se desarrolla una trama alrededor de dos fábulas que se hibridan mediante alusiones. Dividida en dos partes (Obra fantástica-Obra cotidiana), se insertan conflictos en torno al amor, la espera, la erotización y el desencanto; presenta además, rasgos de una escritura fragmentaria y rapsódica, así como rupturas temporales en función de su presentación. Puede corroborarse este procedimiento al inicio de la escena VIII en la segunda parte, donde Axia, la hija menor de la Mujer, pregunta a Erika, su hermana menor: “Hace tres días no te veía. ¿Dónde estabas?” (Rubiano, 1994, p. 51). Se plantea así una relativización en el tiempo de la trama, ya que en la escena anterior finaliza con un altercado entre su hermano (Mayor) y las dos consanguíneas.

Este juego con las temporalidades también marca el sino agónico de algunos personajes enfrentados a la espera, inmersos en el recuerdo y descompuestos ante el paso del tiempo. Tal es el caso de la Señorita Me., una mujer soltera que se dedica a coser, quien a manera de Penélope en su propia odisea se postra a la expectativa del encuentro con su hombre. La diferencia es que la Señorita Me. se aferra a su pasado y su esperanza de viajar en un tranvía que no pasará. En la escena XIII, sostiene un diálogo con Irma, la novia de Mayor, quien suma su propia espera:

IRMA: (*Confundida.*) Por qué espera entonces. / SRITA. ME: Por lo mismo que usted. ¿O piensa que un día no fue así? Dos veces a la semana, en la tardecita, veía a mi novio, como usted, pero con el tiempo las tardecitas eran más espaciadas... una vez a la semana, al mes, de vez en cuando, hasta que el desdeñoso no llega o llega sin estar. Entonces aprendes a suspirar por las noches en la soledad de la cama. A llorar con la cabeza entre la almohada. (*Mira a Irma.*) Puede ser una posibilidad. (*Vuelve a mirar por donde debe venir el tranvía. Irma está asustada.*) No te asustes, la esperanza es lo último que se pierde, la espera... lo único que se tiene... / IRMA: ¿Cuánto lleva? / SRITA. ME:

---

<sup>2</sup> En adelante se diferenciarán la fecha de estreno y la de la publicación de cada obra. Para efectos de citas y sus correspondientes referencias se identificará el año del intertexto divulgado en medios impresos.



Trescientos y treinta y seis años. Aquí llevo el vestido (*Señala el talego que lleva.*) / IRMA: (*Más asustada aún.*)... Desde esa época... (p. 59)

En este fragmento la tematización temporal se encuentra determinada por una dimensión cronológica alterada por la visión subjetiva del paso del tiempo, el de la espera. De igual forma, se confronta desde el presente un arraigo al pasado, lo que no se olvida, y una esperanza ante la incertidumbre de un porvenir. Es necesario acotar, que a nivel estructural, en esta obra la mayoría de las escenas no comportan una relación causal, no hay específicamente una continuidad directa entre cada una, ya que en las acciones los personajes entran-salen, se mantienen al margen, se mezclan o irrumpen con fragmentos.

En *Amores simultáneos* se presentan los entresijos conflictivos entre las relaciones de pareja, sea por la focalización de eventos traumáticos (violaciones – infidelidades) o por la fragilidad de los vínculos afectivos. Se plantea un juego de correspondencias y simultaneidad de acciones; a la vez, se recurre con frecuencia a la historia del personaje, dotando de procedimientos narrativos el intercambio dialógico. El decurso de las acciones se ve irrumpido por fragmentos que anticipan o rememoran situaciones de la fábula, un movimiento pendular que conecta pasado, presente y futuro. Esta ruptura temporal, ajena a la forma dramática clásica, se puede evidenciar en la escena ocho de la primera parte, donde la Señora (esposa del Señor) le comparte sus temores a su esposo:

*(Sentado en un sillón, El Señor. Detrás de él, otro sillón. Vacío. Detrás del otro sillón la Señora. En el rincón).*

Te enteraste amor mío. No te asustes, estoy bien. No estaría viva si algo así me sucediera. Te imaginas: sucediéndome eso en la parte trasera de un autobús casi vacío. Aunque fueran cuatro muchachos apuestos, no lo soportaría. (Rubiano, 1995, p. 87)

Este fragmento, aparte de estar apoyado en una construcción escénica del suceso del autobús a partir de la disposición de los sillones, se conecta con el acontecimiento de la violación que sufrirá la Jovencita en una escena posterior, puntualmente en la escena cuatro de la segunda parte: “Secuencia de sonidos: Escaleras... respiraciones... puerta... calle... interior de un autobús... pasos suaves... pasos detrás de otros... respiración... campanas... gritos... silencio” (p. 91). Se ejemplifica en esta confrontación el recurso de

anticipación que será constantemente enunciado o presentado a través de imágenes que remiten a las violaciones de la Maestra, la Jovencita y la Señora.

De igual forma, el retorno a situaciones pretéritas se verá enunciado en la introducción de relatos “biográficos” de los personajes. A nivel temático, es substancial este recurso, en la medida en que posibilita dimensionar los conflictos derivados de los antecedentes a la acción dramática que se presenta. A manera de ejemplo, se da el caso del Señor, quien a través del relato de la madre queda expuesto:

*(El señor en una esquina del callejón. La madre narra).*

**Madre:** El muchacho llega una mañana y ve a su madre con un hombre que no es su padre. Al poco tiempo el padre muere. El hombre que estaba con su madre se vuelve su padre. Entonces el muchacho se rompe la cabeza contra las puertas de la casa, se emborracha, tira el carro de su verdadero padre por un barranco. Va hasta su tumba y llora. Al llegar a casa, el muchacho encuentra su madre amada, haciendo lo mismo que hacía con su padre verdadero. El muchacho mata al impostor y ama a su madre como su padre lo haría. Se arrepiente. Regresa a la tumba de su padre y llora de nuevo. Esa noche sale por las calles, asesina prostitutas y se acuesta con jovencitas y mujeres adultas aunque ellas no quieran. (p. 92)

Este apartado permite observar de forma expresa el rasgo narrativo del diálogo, dotando al texto dramático de rasgos épicos y evidenciando la problematización de la forma dramática en función de la representación del tiempo. Así entonces, el manejo del *Presente* está dado por una fragmentación temporal que imposibilita su valor absoluto y que integra distintas variaciones en torno a la lógica causal que se desarrolla en la escena. Los saltos en el tiempo, la interrupción y la visión intimista de su transcurso son algunos de los medios por los cuales se cuestiona un discurrir plenamente lineal.

Por otra parte, el manejo de lo *Interpersonal*, entendido por Szondi como: “absoluto en el drama porque junto a ese elemento no se registra la presencia ni de lo íntimo ni de lo ajeno al hombre” (p. 135), se plantea mediante una puesta en crisis que expresa un deslizamiento de lo intersubjetivo a lo intrasubjetivo, en la medida en que lo íntimamente personal tendrá un mayor énfasis. Esta problemática afectará al diálogo, *el medio lingüístico de ese mundo interpersonal*, como lo precisa Szondi. En ese sentido,

será conveniente analizar de manera concisa la forma como se presenta esta ruptura en las obras: *María es-tres* (1992) y *Cada vez que ladran los perros* (1999).

En *María es-tres*, hipertexto de la novela *María* de Jorge Isaacs, se presenta el padecimiento patológico y amoroso de una mujer triplicada ante la espera de su amado Efraín. No es una obra donde abunden las acciones externas, tiende a la acción interna por la influencia del recuerdo, el delirio, el amor y la enfermedad. Si bien, presenta una dramaturgia cargada de lirismo, precisa también de elementos narrativos para su composición. Ahora, en el plano de lo intersubjetivo, se establece una disolución en cuanto a las relaciones entre personajes, en primera instancia por el nexo de personajes escindidos; María es tres Marías y Efraín también se tresdobla. Este aspecto, de interrelación con sus otros Yo, manifiesta un giro de lo *Interpersonal*.

En segunda instancia, se revelan situaciones que rodean lo íntimo, ya sea por el recuerdo, lo onírico, el erotismo, el delirio o el conocimiento de su destino. Bajo esta óptica figuran situaciones como la presentada en la escena III (El baño y las flores), mientras duermen María 1, 2 y 3, María 1 despierta gritando y al soñar su muerte, asegura: “Sí. Estoy enamorada. Los sueños no son reales, pero son sabios” (Rubiano, 1994, p. 12). Así mismo, en la introducción, las tres Marías narran su padecimiento, los síntomas e impresiones previas a la expiración; entonces, María 1 afirma: “Hubiera podido vivir así. Pero fue inevitable. Morí” (p. 4). El personaje se refugia así en la reconstrucción de su historia, teniendo pleno conocimiento de su condición y destino trágico desde el inicio de la obra.

En lo que concierne al diálogo, el intercambio se desliga de su función tradicional mediante la inclusión en las escenas de procedimientos verbales que alteran la comunicación entre personajes, sea por un distanciamiento del personaje con respecto a su Yo representado, por la inclusión de fragmentos de la obra original a manera de intertextos, por el uso de una sintaxis alterada o por la desconexión entre una réplica y otra. Prueba de ello, al iniciar la obra, se revela el manejo impersonal del personaje

María: “MARÍA 1: (Levantándose) María no se cura. / MARÍA 3: (Levantándose) Se muere. / MARÍA 2: (Levantándose) Está muerta. / LAS TRES: Está muerta” (p. 5).

Esta forma de referenciarse en tercera persona involucra también lo mencionado alrededor del carácter escindido de María y su voz trifurcada. De igual forma, en la escena XIII (Lecturas), Efraín triplicado entra con libros y expresa fragmentos de la novela de Jorge Isaacs, específicamente de los capítulos (52-53). Al pasar las hojas, se da una alteración del diálogo dramático:

EFRAÍN 1: ¡Ay! / EFRAÍN 2: Tan bella. / EFRAÍN 3: ¡Un estremecimiento nervioso me despertó! / EFRAÍN 2: ¿Qué es? –le dije- ¿por qué lloras? / EFRAÍN 3: Mira como se han entristecido las noches. / EFRAÍN 2: No eres, pues, casi mi esposa. / EFRAÍN 3: ¡El ave negra! / EFRAÍN 1: ¿Algo que valga tanto así? / EFRAÍN 3: ¡Chist! –dijo poniéndose un dedo en los labios-. (p. 28)

En este fragmento, sin ser reiterativo en lo que puede deducirse de él, se presenta una tendencia en la escritura de esta obra a hilvanar las ideas de una forma no tradicional. Si bien, el tema es común, la manera como se representa el intercambio verbal fragmenta el discurso. Esta circunstancia crea una brecha funcional con respecto a la forma dramática clásica, condición que permite dilucidar la distancia de Rubiano con respecto al drama clásico.

Por su parte, en *Cada vez que ladran los perros* se plantea una realidad distópica convulsionada por la guerra entre Perros, Antes Perros y Hombres. Es un texto que presenta una mayor estilización en el lenguaje y sintetiza las preocupaciones formales y temáticas que caracterizan su escritura en la transición del cambio de milenio. De este modo, el tratamiento de lo interpersonal se verá abocado a una construcción de las relaciones dialógicas, en las que el monólogo irrumpe y suspende el desarrollo de la acción para darle paso a lo íntimo o relatar lo sucedido. Tal como se puede observar en la novena escena (Colostrum), donde la madre (Una perra) compadece ante el tribunal por haber asesinado a sus cachorros:

Nacieron a la madrugada mis hijos, con el anuncio del sol. Unas horas nada más. Antes de la noche maté al último, ya el fuego se había extendido y los gritos y los aullidos eran la prueba de que regresaban. Olía a muerte. Nadie mataría a mis hijos. Únicamente yo. Vivieron el tiempo de las polillas que nacen en la mañana y agonizan sin conocer la noche. Fui testigo de la muerte de los demás. Diecinueve perros. Adultos. Todos. Hasta mi hijo amante. (Rubiano, 1998, pp. 65-66)

El intercambio verbal entre personajes cede el paso a la voz personal, una marca de epicidad que, sumergida en la manifestación de un Yo, construye escenas invisibles a partir del relato de los acontecimientos. Este aspecto es recurrente en el transcurso de la obra y constituye así el ejercicio de asumir lo intrasubjetivo como posibilidad de representar una palabra que no necesariamente se funda en la interrelación, y por ende se desliga del drama clásico en el sentido en que el absolutismo “[...] del diálogo –del ejercicio de la palabra entre personas– refleja la circunstancia de que el drama se funda en el retrato de la relación interpersonal y que solo tiene en cuenta lo que sale a relucir en ese ámbito específico” (Szondi, pp. 73-74).

Para finalizar este análisis se desarrollará lo concerniente al último componente de esta triada: *El suceso*, entendido desde la normativa formal del *Drama absoluto* como el acontecimiento sobre el cual gira la temática del presente y la relación interpersonal. Término que resulta conflictivo, cuando no se halla: “[...] separado de las circunstancias íntimas del ánimo de cada cual y de las externas propias de la objetividad” (Szondi, 2011, p. 135). En ese sentido, el viraje en el que se refugia lo íntimo y la presencia de circunstancias exteriores que determinan la constitución de lo humano, son factores decisivos para poner en cuestión el contenido sobre la forma dramática clásica.

Esta transformación, que distancia la dramaturgia de Rubiano con el *Drama absoluto*, puede constatarse en obras como la adaptación *Opio en las nubes* (1995) de la novela homónima de Rafael Chaparro Madieto y *El Natalicio de Schumann* (2010). Cabe precisar que en el caso de la primera, el análisis textual corresponde a una lectura basada en una publicación digitalizada de un programa teatral de la Fundación Teatro Nacional y la transcripción del texto dramático de Rubiano. En lo que respecta a la segunda, la publicación está directamente vinculada al portal del Ministerio de Cultura de Colombia.

Estas aclaraciones responden a una limitación de las citas textuales para cotejar el tema de este punto.

En *Opio en las nubes*, la adaptación está centrada principalmente en los personajes de Amarilla y Sven, alternando con las pequeñas historias de Highway 34, Max, Gary Gilmour, Alain y Mariana. Ambientada por la narración de Pink Tomate y sus diálogos con Lerner, se presenta una sucesión de acciones encaminadas a vincular las relaciones entre los personajes mediante la búsqueda, el desplazamiento errante por espacios marginales, la inserción del recuerdo, los triángulos amorosos y la despedida. Prevalece en la obra un refugio de lo intrasubjetivo en función de la muerte utópica, limitando el suceso al anhelado encuentro con la fatalidad.

Por otra parte, las circunstancias exteriores son un pretexto para el planteamiento del suceso en *El natalicio de Schumann*, obra ambientada en la celebración de los 150 años de la independencia de Colombia y sustentada desde el encuentro del Brigadier y la Señora Neyra en la casa del Doctor y la Señora Casas. Tras desarrollarse la trama en torno a la discusión sobre la sexualidad de Charles de Beaumont y las celebraciones de los franceses, bajo cierto estatismo de la escena enfocado en el intercambio verbal, se establece un giro en la trama causado por el descubrimiento, por parte de la Señora Neyra, de las relaciones homosexuales que mantiene Alexandro, el hijo de los Casas, con su amigo Julio César. Situación que se torna problemática para los Neira, puesto que serán sometidos a una penosa circunstancia que exhibirá los rituales perversos de los Casas.

En ese sentido, el *Suceso* estará condicionado por la alteración de la situación convencional (visita) y la posterior transformación de los personajes (Los Casas), revelando en el plano patológico sus prácticas íntimas. De igual forma, los referentes históricos supeditan el accionar de los personajes, difuminando las fronteras entre el suceso pasado y la actividad interpersonal; tal como queda evidenciado en la escena once, donde el Doctor Casas asesina a Julio César con su *Baretta 9 mm.*, preguntándose

si es un mártir de la furia pacificadora de Morillo, Camilo Torres, Francisco José de Caldas, un nuevo Charles de Beaumont o Julio César.

En síntesis, estos elementos diferenciadores del *Drama Absoluto* permiten establecer el diálogo que sostiene Rubiano con la tradición dramática. De esta manera, las obras sometidas al análisis presentan las condiciones necesarias para especificar algunos de los recursos con los que el dramaturgo evidencia la crisis de la forma dramática y se inserta en los pormenores del *Drama Moderno*. No obstante, aparecen otra serie de preocupaciones estéticas que desplazan su dramaturgia hacia los terrenos de la escritura teatral postmoderna. A continuación se esbozan algunos conceptos de la estética “posmoderna” y una formulación sistémica que permitirán abordar su obra desde la discusión teatro/postmodernidad.

## **2.2 *Drama Contemporáneo: estética posmoderna y escritura teatral de Fabio Rubiano***

La dramaturgia de Fabio Rubiano presenta una vastedad de recursos formales que permiten indagar sobre la condición de su escritura en el marco de la producción estética contemporánea. No obstante, las limitaciones derivadas de la extensión del presente análisis y la apropiación teórica que demanda este propósito, implican una lectura que se aproxima a un panorama, que para el caso de este autor, requiere un mayor desarrollo. En ese sentido, se planteará para este punto un acercamiento a algunas de sus obras - *María es-tres* (1992), *Amores simultáneos* (1993), *Desencuentros* (1994), *Opio en las nubes* (1995), *La penúltima cena* (1999) y *Mosca* (2002)-, teniendo en cuenta factores que lo vinculan a la escritura postmoderna, desde su *esencia estética* (Vaskes Santches), para así confrontar rasgos identitarios que permitan formular hipótesis sobre su obra.

### **2.2.1 *Esquizofrenia en Opio en las nubes* (1995)**

Dentro de los rasgos asimilados por Fredric Jameson, en la percepción postmodernista del espacio y el tiempo, aparece *La esquizofrenia* como una característica de la práctica

artística contemporánea; no obstante, se ubica como producto de una radicalización de aspectos ya presentes en la modernidad. De esta manera, las implicaciones lingüísticas y temporales derivadas de la interpretación que hace Jameson de los estudios lacanianos, permiten destacar en *La esquizofrenia* dos elementos sugerentes: *Lenguaje esquizofrénico* y *Discontinuidad temporal*; características derivadas de una relación causa/efecto que pueden asimilarse como aspectos estéticos. Es por esto, que se destaca la presencia de estas dos manifestaciones fragmentarias en la dramaturgia textual de Fabio Rubiano, tomando como referencia el manejo del tiempo y el lenguaje en *Opio en las nubes* (1995). Es oportuno indicar que la elección de esta obra no restringe la presencia de estos factores en las demás, es ante todo un ejercicio de orden y concisión.

En lo que concierne a la adaptación de *Opio en las nubes*, a nivel del *Lenguaje esquizofrénico*, aparece en la introducción un personaje denominado Highway 34, sujeto que ha incinerado su auto y es rodeado por cuatro enfermeros; en medio de su agonía, enuncia una serie de expresiones que evidencian la desconexión entre significantes, los cuales aluden a otros referentes, desconectando la secuencia lógica entre palabras: “cuando se rompen las continuidades temporales, la experiencia del presente se hace abrumadoramente vívida y «material»: el mundo aparece ante el esquizofrénico con intensidad realzada, llevando consigo una misteriosa y opresiva carga de afecto que brilla con energía alucinadora” (Jameson, 1986: 179).

Esta materialidad de las palabras crea una fijación en su significante, desligadas de su significado literal, involucrando lo que Jameson describe como conversión hacia la imagen por la pérdida del significado en el significante, circunstancia que persiste en la escritura fragmentaria de Rubiano en la adaptación de *Opio en las nubes*. Ante esto, la condición de presente continuo, consecuencia de la ruptura temporal en el lenguaje, encuentra su proyección en la predilección de los personajes derrotados al asumir el presente como única “realidad”; tal es el caso de Amarilla, Highway 34, Sven y Marciana, quienes lo viven de forma intensa ante la negación del pasado y la incertidumbre de un porvenir, y aunque es una elección vital intensificada con la



suspensión tras la muerte, no converge con la incapacidad de articular pasado-presente-futuro dentro de la propia experiencia.

De igual manera, la *Discontinuidad temporal* fragmenta los sucesos, en consonancia, el tiempo se inserta en la experiencia simultánea presente-pasado mientras transcurre la acción escénica. Así lo presenta la escena V (Café del capitán nirvana), momento donde el muerto Sven llega al bar que es atendido por Max y se enfrasca en un combate simulando una pelea de boxeo, allí de forma paralela se intercambian golpes mientras suceden escenas pretéritas como el ataque de Gary Gilmour a la Rubia y la Pielroja (madre de Max), quien al coser narra la historia que le contaba a su hijo durante su estadía en la cárcel. Puede notarse entonces una aproximación a esta forma particular de la percepción postmodernista del tiempo, donde el presente se perpetúa y el significante se deslinda de su significado para enfocarse en su materialidad.

### **2.2.2 Doble codificación y Laberinto en *La penúltima cena* (1999) y *Amores simultáneos* (1993)**

La *Doble codificación* involucra lo precisado por Umberto Eco en su texto: *Sobre literatura* (2002) como *double coding*, una mezcla entre la ironía intertextual (Citas) y la metanarrativa (Reflexión del texto sobre su naturaleza), permitiendo lo que denomina como “complicidad con el lector sofisticado” que captura las alusiones “cultas” del texto e incita al lector común a su relectura. Este elemento puede rastrearse en *La penúltima cena* (1999), obra donde la *Doble codificación* implica una lectura irónica del relato bíblico sobre la “traición de Judas” y el episodio evangélico de la última cena, así como la inserción metateatral de procedimientos dramatúrgicos y actorales.

La *Doble codificación*, a nivel de la ironía intertextual, encuentra su efecto en *La penúltima cena* a partir del procedimiento que hace Rubiano de la cita histórica. Allí, se asume la historia de la tradición popular cristiana subvirtiendo su sentido sacro; es decir, se apunta a una desacralización impregnada de ironía, desvirtuando la diégesis bíblica a través del personaje Judas y su reclamo de un protagonismo mesiánico. En ese sentido,

el antagonista histórico aparece bajo “otra versión de Judas”, como parte de una relectura del episodio evangélico. Así queda enunciado en la escena siete del primer acto, tras discutir con María Magdalena y solicitarle que interceda ante Jesús para cambiar su rol en la “representación de la última cena”: “JUDAS: Dile que no se muera que finja su muerte que no me haga entregarlo que se exilie yo lo suplanto Interpreto mejor el sacrificio” (Rubiano, 2005, p. 32).

De igual forma, la *Doble codificación*, a partir de la técnica metateatral, aparece con frecuencia en la alusión a los procedimientos escriturales y de la puesta en escena, propios del lenguaje teatral. Así se plasma también en la escena siete del primer acto, cuando María Magdalena le pregunta a Judas sobre las monedas: “MARÍA: ¿Y las monedas? / JUDAS: ¿Ya las mencioné? / MARÍA: Cuatro veces. / JUDAS: Ningún objeto puede aparecer gratuitamente. / MARÍA: Una pistola aparece en la primera escena: significa que alguien se mata con ella en la última” (p. 33). Con lo anterior, puede evidenciarse como los enunciados de los personajes llevan de forma explícita la autoconciencia del carácter representativo-teatral en el que se insertan.

Por otra parte, el concepto de *Laberinto* en Eco es asimilado por Vaskes Sanches bajo tres modelos fundamentales: a) El laberinto clásico “univariado” cuyo centro remite a la salida, b) El laberinto manierista cuya estructura arbórea proyecta una infinidad de fugas, pero de las cuales solo una conduce a la salida y c) El laberinto-rizoma sin centro, ni periferia, ni salida. Por su parte, Umberto Eco en el prólogo que hace a *El libro de los laberintos* (2002) de Paolo Santarcangeli, precisa la idea de laberinto: “como lugar en el cual es fácil entrar pero es difícil salir, porque además en su interior quedamos sometidos a una serie de opciones de resultado imprevisible” (2002, p. 13). Por consiguiente, la construcción simbólica del laberinto permite distinguir la relación hombre-espacio según el conflicto inmanente de la obra, nexos cuyo destino puede enmarcarse en la resolución definitiva con salida o la condena a la sin salida.

El laberinto se representa como una encrucijada entre callejones en *Amores simultáneos*. La forma que más se aproxima a este orden múltiple de cruces y extravíos es el

*Laberinto-rizoma* posmoderno, lugar donde la mujer violentada es expuesta al rodeo, la persecución, el ataque y la aprehensión. De entrada, la obra expresa en su aparataje escenográfico los elementos puestos en consideración para esbozar un espacio confinado: “(Dos sillones, un sofá, una escalera con cuatro escalones que no conducen a ningún sitio, [el subrayado es propio] *el esqueleto de una gran cama fuerte y oxidada. Dos puertas, un gran ventanal y un pasillo*)” (1995, p. 85).

La anterior acotación remite a una relación con el mundo exterior, donde las puertas son espacios de aparición de los personajes, la ventana permite la entrada de luz y la escalera es un simulacro sin destino. Además, el personaje mujer (Señora, Jovencita, Maestra) hacen parte de una triada sometida a recorrer los mismos pasajes, amenazadas por el Señor “Minotauro” y victimizadas en su encuentro, divagan sin un hilo de Ariadna que las conduzca a una salida real. Al final, triunfa la influencia del medio: “(En la esquina de atrás la señora cuelga del cuello. La madre de pie arrastra a su hijo. La maestra se golpea. La jovencita busca una salida que no encuentra. Todo se colorea todo de rojo sangre. Oscuro)” (p. 96).

### **2.2.3 Deconstrucción en *María es-tres* (1992) y *Mosca* (2002)**

*Destrucción* y *Construcción* tienen su equivalencia en desmontaje y montaje, proceso que es contemplado desde la óptica de *María es-tres*. Ahora bien, la versión que construye/monta Rubiano manifiesta una interpretación que profundiza en un sentido más erótico, delirante y escindido del personaje María. El dramaturgo desvirtúa su carácter para otorgarle empoderamiento y así expresar lo que en la novela le es impedido, alterando el grado de conocimiento que tienen los personajes de su historia y desmontando el sentido tradicional que le es atribuido. La versión libre de Rubiano simula el lirismo, inserta fragmentos textuales y triplica los protagonistas de la obra original para remitir al “cuerpo deconstruido” y así transformar la obra narrativa, con sus valores románticos prototípicos, en una pieza teatral en donde se invierte: amor por desamor, pudor por sensualidad, naturaleza por industria y sumisión por rebeldía.

En esta adaptación María se desinhibe a través de sus proyecciones, ya no sugiere su sentir, lo expresa sin medida, adoptando en momentos específicos una versión más seductora que contrasta de forma vehemente con la púdica de Isaacs. Bajo esta consideración, en la escena II (Parque), María 2 sale al parque a esperar a Efraín 2 con un vestido rojo, tacones y guantes negros, dejando manifiesta en la acotación su voluntad de cautivar: “(...) *María 2 ya no mantiene su actitud recatada. Cruza las piernas. Las descruza, las abre, coloca los codos en las rodilla*” (p. 9). Con todo, esta caracterización se suma al juego temporal que atraviesa la obra y sus derivaciones fragmentarias, así como un tipo de representación que se aleja de lo mimético, explorando rupturas sintácticas, licencias poéticas en el lenguaje y trifurcando la unidad del personaje.

Por su parte, en *Mosca* el procedimiento deconstructivo parte del desmontaje del sentido puramente trágico y atroz de *Tito Andrónico* de Shakespeare, para montar una versión que comparte el matiz de crueldad, aunque cubierto por una carga de humor negro que somete a escarnio las prácticas violentas. De igual forma, a través del modo destructivo/constructivo, se reelabora el “cuerpo deconstruido” a partir de juegos sintácticos, inserción de objetos contemporáneos que contrastan con el contexto bélico entre romanos y godos, acentuación de la displicencia hacia la mujer, fragmentación en la línea de acciones e inserción de situaciones metateatrales. Ante esto, la deconstrucción del texto manifiesta una voluntad de enfatizar el carácter violento de la tragedia shakespereana junto a expresiones absurdas, imbricando así horror y humor en acciones específicas.

#### **2.2.4 Rizoma en *Desencuentros* (1989) y *Amores simultáneos* (1993)**

En el capítulo I “Introducción: Rizoma”, del libro *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)* (2002), Gilles Deleuze y Félix Guattari describen el concepto desde su condición múltiple y diferente sobre la cual operan las máquinas deseantes, expresión del mundo caótico que presenta características como: 1. *Principios de conexión y de heterogeneidad*: un punto cualquiera se conecta con cualquier otro, la conexión es

múltiple; 2. *Principio de multiplicidad*: sin principio ni fin, se dispersa desde el núcleo; 3. *Principio que establece rupturas asignificantes*: líneas de fuga que pueden ser rotas o interrumpirse; 4. *Principios de cartografía y calcomanía*: no mimetismo, el rizoma es como un mapa.

En ese sentido, la condición de interconexión, multiplicidad, ruptura y cartografía, aparecen como elementos inmersos en obras como *Desencuentros* y *Amores simultáneos*. En la primera se entrecruzan dos mapas a manera de obras divididas en Obra fantástica y Obra cotidiana, acentuando la relación entre ambas desde los espacios y los personajes con sus respectivos enunciados. De igual forma, las líneas de acción sobre las que se desplazan los personajes se interrumpen y crean otras posibilidades desde su exploración combinatoria. Tal es el caso de Zurdo, quien espera a la mujer de la ventana, y ante las múltiples posibilidades de su paradero en una ciudad que se ramifica y alberga diversidad de personas, se cuestiona sobre el destino de su amada, apareciendo así una tematización del rizoma, en el sentido en que menciona sus distintas variaciones:

ZURDO: (...) ¿alguien la vio? / ¿alguien en una esquina? / ¿alguien que va por la calle la vio? / ¿o alguien que espera la vio? / ¿alguien que contaba monedas y las sacudía la vio? / ¿no la vio alguien que mira el reloj que lo mira? / ¿o alguien que alquila un cuarto y alquila una mujer? / o alguien que pasa y tose / o alguien que escupe (...) alguien... Cualquiera alguien de esta ciudad... ¿no la vio? (pp. 43-44)

Ese “alguien”, indefinido, múltiple entre la proliferación de seres y sus acciones, tipifica el sentido de su búsqueda. De igual forma, la Srita. Me., quien espera para poder casarse durante trescientos treinta y seis años, configura otra línea de proyección cuyo simulacro aferrado a una esperanza se interrumpe ante el cruce con Zurdo. Ambos, después de compartir sus historias en la Escena XVIII (Zurdo y Srita. Mé.) y pretender ser cómplices durante la espera y llegada de sus seres amados, juntan sus soledades en medio de bailes y cantos para abrir una nueva línea de fuga en la Escena XX (Las ceremonias) a partir del rito nupcial. Con lo anterior, se visualiza el carácter de

multiplicidad en cuanto al cambio de naturaleza mediante la intersección de líneas que se combinan para generar otro vector de fuga.

En lo que respecta a *Amores simultáneos* se ha mencionado con anterioridad la problemática que es transversal en los personajes, conectando la condición de víctima o victimario. Por consiguiente, esta obra presenta la característica del *Principio de conexión*, desde la perspectiva de los puntos que pueden ser ensamblados con otros de la estructura rizomática, en este caso, bajo la experiencia compartida. Se sustenta entonces desde la conectividad existente en personajes como la Señora, esposa del Señor (hombre que la violó antes de establecer la unión marital), y su vulnerabilidad con la Maestra y la Jovencita. Otro punto de conexión lo establece el Joven, personaje que comparte un vínculo de noviazgo con la Jovencita y corteja a la Maestra y la Señora, estableciéndose así la simultaneidad del amor. A propósito, en la escena tres la Señora y el Joven discuten las distintas conexiones:

**Señora:** (...) Se oye bien: “El joven y la señora”. / (*Saltan como niños, muy emocionados*). / **Joven:** Sí, se oye mejor que “la jovencita y el joven”. / **Señora:** O que “la niña y el viejo”. / **Joven:** O que “el señor y la jovencita”. [...] / **Señora:** O que “el señor y la señora”. / **Joven:** O que “la viuda y el niño”. / **Señora:** O que “la madre y el señor”. / **Joven:** O que “la anciana y el jovencito”. (p. 90)

A modo de conclusión, en lo que respecta a algunos presupuestos de la *estética posmoderna*, se puede asumir que la problemática en torno a la *Crisis de la representación*, reflejada en torno a este sistema conceptual que permite introducir el análisis de la “lógica” que subsume en el arte contemporáneo, refleja el desplazamiento de la relación entre *Realidad y Representación*, el diálogo entre la tradición y lo actual, la hibridación de lenguajes, así como la experimentación formal alrededor de lo estructural, lo lingüístico y lo temporal.

A partir de esto, la obra de Rubiano contiene una serie de procedimientos que se insertan en el marco de referencia que determina la producción cultural contemporánea. Así, *María es-tres* (1992) tematiza la ruptura temporal y deconstruye la obra original; *Desencuentros* (1994) expresa la interconexión y multiplicidad rizomática que sujeta a

los personajes; *Opio en las nubes* (1995) refleja la escritura fragmentaria y la disolución de la unidad temporal; *La penúltima cena* (1999) hace acopio de la ironía intertextual y la autoconciencia metaficcional que inserta aspectos de la teatralidad; *Mosca* (2002) procede a través de la deconstrucción a realizar un tratamiento de la tragedia shakesperiana desde una relectura irónica. Sobre esta base se puede plantear que la dramaturgia textual de Fabio Rubiano aparece en el contexto de la estética postmoderna, afirmación que se ampliará a continuación desde la propuesta de análisis semiótico de Erika Fischer-Lichte.

## **2.3 Niveles semióticos de Fischer-Lichte en la dramaturgia de Fabio Rubiano**

### **2.3.1 Niveles en *Desencuentros* (1989)**

En *Desencuentros* lo concerniente al *Nivel Sintáctico* se da a partir de características como *Collage* y *Fragmentación*, elementos que afectan directamente la acción y la estructura. Por acción se entiende el movimiento de un personaje en un espacio/tiempo hacia un fin determinado, en su desarrollo se imbrican distintas situaciones dramáticas que dinamizan su progresión, estructurada, según el análisis de José Luís García Barrientos en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro* en “ 1) una situación inicial, 2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje, y 3) la situación final modificada” (2001, p. 73).

Este planteamiento converge con la construcción cerrada del drama clásico, bajo los postulados de *Unidad* (Acción única) e *Integridad* (Acción completa). A partir de lo expuesto, es preciso resaltar que *Desencuentros* responde a criterios estéticos que desplazan la forma dramática clásica, estableciendo una ruptura sintáctica en la formulación tradicional de la acción a partir de un registro de sucesos donde predomina el estatismo, es decir, dentro de la multiplicidad de acciones figura la espera como un factor que determina la pasividad en la acción.

En ese sentido, la estructuración de la acción en la obra en mención responde a criterios como el *Collage*, en la medida en que no se expresa una propensión por el desarrollo de una acción principal, sino que se yuxtaponen distintas situaciones en el marco de “8 retratos de amor y la espera”. El complejo entramado, a manera de rizoma, desjerarquiza el sentido de una *Unidad de acción*, estableciendo una “forma abierta” a nivel de la construcción. No obstante, el cruce de las líneas de acción determina, en casos como el de la Srita. Me. y Zurdo, la clausura de sus fines, eso sí, bajo una progresión cuya lógica se establece desde la a-causalidad.

De igual manera, la *Fragmentación* involucra en la escritura lo que Víctor Viviescas en su texto “La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición de la escritura dramática colombiana” (2010) precisa como: “expresión de la imposible incorporación de una totalidad, ya sea en el campo de la acción dramática o en el campo del personaje” (2010, p. 229), categoría que tipifica a nivel estructural la división de la obra en dos y la construcción trunca en las distintas escenas tras la interrupción de las acciones en las que se desplazan los distintos personajes.

Siguiendo con el plano estructural, dentro del nivel sintáctico, lo fragmentario aparece como una alternativa a la estructura aristotélica, obedeciendo a criterios abiertos, prescindiendo de un orden lineal desde la yuxtaposición, la simultaneidad o el juego temporal. Por consiguiente, la segmentación de *Desencuentros* se da en dos momentos: Primera parte (obra fantástica) compuesta por cuatro escenas y Segunda parte (obra cotidiana) compuesta por veinte escenas; escisión que contempla dos representaciones que convergen de forma temática y difuminan la frontera entre ficción/realidad. El desarrollo de intrigas paralelas otorga un carácter discontinuo haciendo que la estructura sea disfuncional en el sentido de una sucesión lógica en el desarrollo de la trama.

En lo que respecta al *Nivel Semántico*, dentro de la propuesta temática, se distinguen dos posibilidades de Representación, la primera alrededor de la relación mundo posible/mundo real y la segunda fundamentada desde el sujeto de la acción o personaje. En ese sentido, en *Desencuentros* se presenta la *Simulación* desde la división



Ficción/Realidad (Obra fantástica/Obra cotidiana), la cual se tematiza trastocando elementos de fantasía con el simulacro de lo real. Ahora bien, la posibilidad de relación con el mundo real no queda descartada, en la medida en que el lenguaje, los personajes y algunas acciones, se comunican y actúan como construcciones culturales identificables; en consonancia con lo planteado por Umberto Eco en *Lector in fabula*: “Ningún mundo posible podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real” (1993, p. 185). No obstante, el marco de referencialidad no responde completamente a un uso ordinario del lenguaje, con personajes dotados de voz pero reducidos a una condición fantasmal:

H. CORTES: (*En su espacio irán vinos, pergaminos, un busto de mujer, agua, espejos, pañuelos con los que hará magia. Los elementos tendrán un carácter entre fétiche y surrealista. Se oirán algunas palabras nada más:*) “Sola... Llovizna... Escalofrío... Muñeca... Dedos... Espera...” (*O las que el actor crea.*) / Voz adormilada / Voz pura, irreal, deshabitada / Voz lejana, espumosa, blanca, regada / (*Dice palabras que no se escuchan a Irma.*) / Yo froto mi lenguaje contra el otro, es como si tuviera palabras muy cerca de mis dedos, o dedos en la punta de mis palabras. (1994, p. 56)

La consideración de este fragmento de la Escena XII plantea elementos para la caracterización del *Nivel de la representación* dentro del componente semántico, partiendo de la idea *mundos posibles* con cierta autonomía del mundo real (predisposición surrealista del espacio), un personaje que enuncia palabras que no se escuchan (Hombre Cortés) e insertando referencias intertextuales de *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes, en lo concerniente a La conversación: “El lenguajes es una piel”, como expresión ajeno-propia del personaje.

Por otra parte, en cuanto a la *Representación del sujeto de acción*, la obra comulga con la *Simulación*, *Distancia* y la *Disolución del yo*, en el sentido en que los personajes se aferran a sus simulacros forjados desde la esperanza, como el caso de la Srita. Me., además de ejercer en momentos específicos una autonomía con respecto a su función, ya sea opinando sobre lo sucedido en la primera parte (Obra fantástica), como sucede en la Escena II, o introduciendo su historia como parte de otra obra. Este distanciamiento, con respecto a la trama, se complementa con un manejo impersonal, a manera de recurso estilístico en la Escena XVI; allí Zurdo y la Srita. Me. referencian lo que se dice sobre

ambos: “SRITA. ME: Dicen que está vieja. / ZURDO: Comentan que su... Mujer se mató. [...] SRITA. ME: Dicen que tienes deseos de un hombre porque el suyo la dejó. / ZURDO: Piensa que ella vendrá, espera. (*Toca el violín*)” (p. 62).

En cuanto a la Disolución del yo, *Desencuentros* converge con lo especificado por Víctor Viviescas en torno a la “Fragmentación del sujeto: El personaje estallado”, expuesto en el artículo que se mencionó con antelación, precisando la fragmentación del individuo bajo dos facetas: Multiplicidad (Insuficiente estabilización de la identidad) e Hibridación (Mezcla compuesta de dimensiones de constitución). En virtud de esto, el desdoblamiento, bajo la composición escindida, afecta a personajes como Zurdo, individuo de la ficción que se aferra a su simulacro al esperar bajo la ventana a su mujer de mil pedazos; el cual asume su multiplicidad mientras espera:

ZURDO: Un día soy el primer concertino de la sinfónica y solo toco, no canto (*toca no canta.*) Otro día soy una soprano gorda y canto en latín. (*Canta en latín como una soprano gorda.*) Un día fui soldado (*intenta cantar*) pero no me gustó. Hace una semana fui yo mismo. Desafiné (*canta*). (p. 66)

Zurdo pierde su unidad y fluctúa para negarse a asumir el presente de Erika, prostituta en la ciudad. De forma singular, el estallido del individuo también es tematizado, como metáfora de quien se despieza y sus fragmentos se esparcen en el espacio urbano. Así queda expresado por él a partir del destino simulado para la mujer de la ventana (Erika): “Estirándote en la ventana... / Despidiéndote con tu mano... / perdiéndote en el aire hacia el piso... / Volando en mil pedazos en la calle... / Estrellándote en una ciudad de pedazos... / partiéndote... suave... / (*Agitándose*)” (p. 62).

Asimismo, la pérdida de unidad queda evidenciada en la hibridación de los personajes de las dos obras en las que se divide *Desencuentros*, concatenando caracteres que establecen una simbiosis entre las partes. De esta manera, los personajes Niña-Axia, Sirvienta-Erika/Srita. Me., Monina-Zurdo y Jovencito-Mayor, manifiestan esta dualidad en correspondencias como: la iniciación sexual entre las púberes y su necesidad de aprender de la experiencia de la Sirvienta y Erika; el Jovencito reducido a la desnudez y

eunuco por la acción de las Tiatas, el cual posee su correlato con Mayor en la Escena XIX quien es igualmente afectado por el trío de mujeres; al igual que la Sirvienta y la Señorita Me., quienes son confundidas por Zurdo en la Escena XVII.

Desde lo planteado para el *Nivel Pragmático*, en función de la recepción de la obra, en la interacción lector-texto; se parte de un manejo específico de las convenciones genéricas del discurso teatral para la escena y una serie de operaciones en el enunciado textual, lo que permite la cooperación textual en el sentido que establece Umberto Eco en su *libro Lector in fabula (La cooperación interpretativa en el texto narrativo)* (1993). Ahora bien, la obra llama la atención sobre la forma, la temática es reducida a “Retratos de amor y espera” y se aprecia una deliberada construcción sobre la base de una experimentación y búsqueda de recursos estilísticos que otorguen una identidad a la escritura.

En consecuencia, las marcas textuales que conducen a una diferenciación de lo ficcional sobre lo real (Obra fantástica/Obra cotidiana), su hibridación entre las partes, la distancia de los personajes desde la conciencia de ser partícipes de una historia que se representa, así como la tematización y representación de simulacros, convergen en la intención de establecer una ruptura con la tradición dramática y la función política que caracteriza la dramaturgia nacional del siglo XX. Así, el Lector/Espectador queda expuesto a una participación activa en la ordenación de la presentación fragmentaria de la obra, además, abierto a la comprensión del componente verbal a partir de enunciados impregnados de lirismo que enfatizan en la plasticidad de los significantes.

De forma complementaria, sostiene Eco en el libro ya referenciado: “Un texto, tal como aparece en la superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (1993, p. 73), generando así una propuesta de *Lector Modelo* que parte de movimientos cooperativos para su actualización. Conviene entonces prever a qué tipo de lector apunta Fabio Rubiano, en el sentido en que no solo fundamenta su escritura para el goce estético, sino que además

vincula hipótesis de lectura para el acto interpretativo desde mecanismos que implican entrar en el juego de sus códigos como emisor.

De allí que esta caracterización en *Desencuentros* se especifica desde la toma de distancia con respecto a un teatro mimético o ideológico, demandando del lector inquietudes al cuestionar el estatuto de las relaciones intersubjetivas y la influencia de la ficción, para destacar el componente artificioso del arte teatral y su presencia como marco de referencia que delimita la coexistencia entre lo mítico-mágico y lo racional. La apuesta por la fábula en Rubiano permite la operación de decodificación del absurdo, la simulación, la fragmentación y la violencia como configuraciones de la fragilidad de los vínculos humanos y la desarticulación del sentido unitario del individuo.

Alrededor del *Nivel Metasemiótico*, se tiene entonces que en *Desencuentros* el conflicto apunta a problemáticas de carácter ontológico, en la dimensión de individuos de la ficción que encarnan lo humano desde el desbordamiento patógeno del plano sexual, amoroso y violento. Los vínculos interpersonales se desestabilizan, fracturados por su condición de fragilidad, siguiendo lo propuesto por Zygmunt Bauman en su texto *Amor líquido* (2005) en cuanto a la estrechez de lazos que coexisten con la posibilidad de ser desatados, en definitiva, un sentimiento de inseguridad frente al compromiso que permea las relaciones. De esta manera, es posible distinguir en la obra la liquidez en relaciones afectivas como la de Irma y Mayor o Zurdo y Erika.

De igual forma, el amor patológico aferrado a la espera se manifiesta en personajes como la Srita Me. y Zurdo. En el primer caso, la mujer acude al rito de esperar un tranvía inexistente durante trescientos treinta y seis años, llevando consigo en el talego un vestido de novia; en el segundo caso, la esperanza de ver de nuevo a la mujer de la ventana hace que Zurdo opte por desmembrarse los dedos mientras espera. Por otra parte, la iniciación sexual aparece como un vehículo de contemplación de la erotización en la infancia, la Niña (Personaje de la primera obra) de trece años y medio busca

aprender de la Sirvienta su experiencia en la prostitución; además, vista por la mirada del Viejito de la bicicleta, aparece como una provocación ante la parafilia del anciano.

En el *Desplazamiento hacia el Pluralismo*, en función de una visión de la realidad como construcción de una multiplicidad originaria, bajo la hibridación de elementos que no necesariamente guardan una estrecha relación entre sí para albergar la coexistencia de lo diverso, se configura en *Desencuentros* como una apertura hacia lo que Jean-Pierre Sarrazac reconoce como pulsión rapsódica en el seno de la escritura teatral, consideración que se amplía en su libro: *Juegos de sueño y otros rodeos (Alternativas a la fábula en la dramaturgia)* (2011). En ese sentido, *Desencuentros* no se enmarca en un género determinado, se inserta en una convergencia de estilos, dispone de lo dramático desde la relevancia de la fábula, lo lírico a partir del lenguaje y lo épico en cuanto al tratamiento temporal, intrasubjetivo y temático.

Asimismo, se imbrican motivos grotescos, absurdos, trágicos y fantásticos, en una composición libre abocada a una *Estética del rodeo*, atendiendo a lo propuesto por Sarrazac como metáfora de las desviaciones que se ejercen sobre la fábula tradicional. Para el teórico francés los rodeos son variados, se erigen como alternativas que operan sobre el Realismo bajo formas plurales como el *Juego del sueño*, en el giro hacia lo onírico, abriendo paso a una desfiguración que toma distancia con la tradición dramática. Esta forma aparece en *Desencuentros* bajo la acotación del final de la Obra fantástica para darle entrada a la Obra cotidiana, desde la enunciación de la Sirvienta:

(...) Ya sabes niña, son las once de la mañana, lo mejor de tu vida empieza. Ya sabes: alistas las sabanas y la cama. Música, música, la ceremonia, los sueños... (*Continúa hablando con voz baja. Comienza a soñar una marcha. La música se corta de repente y comienza otra, fuerte, contemporánea, cotidiana. Es el anuncio para la segunda parte.*) (p. 40)

Ante esto, lo fantástico y lo cotidiano se funden en una dimensión de *Semirrealidad* que suspende el tiempo y alude a una condición cíclica que se expresa al final de la obra. En la Escena XX, mientras la Mujer realiza el ritual de limpieza para Erika hasta asesinarla, los personajes de Irma, Zurdo, Mayor, Mujer y Srita. Me., advierten a Axia sobre los

peligros de la calle. Sucede entonces una marca precisa que determina la relación con el preludio al sueño, ostentada en los diálogos de Zurdo y Mujer: “ZURDO: Comenzó el frío, son las once de la mañana. Lo mejor del día se marchó. Ya sabes. / MUJER: Alisto las sábanas y vuelvo a la cama. Ya sabes” (p. 77). De allí que la asimilación de lo intemporal sea expresada y retorne a un punto específico, como lo es el sueño de la Sirvienta.

En lo concerniente a los procedimientos de *A-referencialidad* y *Autorreflexividad* desde el *Nivel Metasemiótico* en *Desencuentros*, en el primer caso, no existe una voluntad por representar un doble idéntico, sin una referencia a un contexto real identificable, es el terreno de los mundos posibles bajo la toma de distancia sobre lo similar, desnaturalizando cualquier alusión al mundo real. Ahora, la segunda característica, la cual alude al carácter de una conciencia explícita sobre la condición representativa de la obra, aparece desarrollada en la reiteración indicial de la bifurcación e hibridación de lo fantástico (ficción) y lo cotidiano (real), así como el distanciamiento de personajes alrededor de su historia al referirla como línea de acción y el manejo impersonal que se sostiene desde el intercambio dialógico, tal como se reseñó con anterioridad en la Escena XVI, en el diálogo que Zurdo tiene con la Srita. Me.

### **2.3.2 Niveles en *Cada vez que ladran los perros* (1999)**

En *Cada vez que ladran los perros* el *Nivel sintáctico* responde a criterios de *Fragmentación* de la acción y *Discontinuidad* en el plano estructural. Es una obra de fábula, compuesta por líneas de acción que se distribuyen entre los distintos actores del conflicto entre Perros, los Antes perro y Humanos, dotando a los personajes de focalización para asimilar la historia desde posturas divergentes. Las situaciones que rodean el accionar de los personajes remiten a un orden que exhorta a una plena atención para hacer un seguimiento a la interacción entre los *dramatis personae*; es por eso que la acción, a nivel general, se fragmenta para dar paso a los conflictos particulares e integrarlos a la problemática que trasciende en la obra.

Ahora bien, la trama se configura a partir de la venganza de los Antes perro, seres que han sufrido una transformación y se empeñan en atacar a los Perros que quedan y los Humanos como la Señora, la Hija y el Padre (esposo de la Señora y padre de la Hija). La acción, encaminada a representar la retaliación de esta nueva especie, se trunca con la experiencia de los Perros que se van “humanizando” y los Humanos que se defienden de forma instintiva, casi animal. En ese sentido, las acciones proliferan y convergen en un entramado que es ajeno a la unidad, pero que se compacta en los puntos de intersección entre los distintos personajes según su posición en el conflicto.

Desde la perspectiva estructural la obra obedece a un orden discontinuo en la progresión de la historia, debido a que la secuencia de escenas no responde directamente a una lógica causal entre ellas. Si se procede a realizar un seguimiento al desarrollo lineal, la unidad dramática estaría en el orden de las escenas 2, 3, 4 y 10, centrándose en la acción de Cero y Perro (su hijo); no obstante, las acciones que se integran en las demás escenas ceden un espacio a otros personajes, fragmentando la línea de acción principal. De igual forma, se destaca una voluntad de configurar una estructura orgánica con un cierre determinado; eso sí, alternada con aposiciones que convergen con el conflicto central de la obra.

Es particular en *Cada vez que ladran los perros* la inserción de escenas monologadas que funcionan como relato de las circunstancias que rodean la problemática, suspendiendo la progresión para dar paso al conflicto interno que se ciñe sobre los personajes; ejemplo de ello sucede en la segunda escena, a partir del temor de Perro (Hijo de Cero), quien le confiesa a su abuelo (Viejo) el proceder de los Antes perro con el prostíbulo y la “madama”, sintiendo el abandono de sus dioses y negándose a los cambios que van transformando su condición canina a humana. Asimismo, sucede en la cuarta escena con el relato de Cero a su hijo, describiendo el abandono al cual fue sometido, por parte de Padre, por no defender a la Hija y la Señora.

En lo que respecta al *Nivel semántico* de *Cada vez que ladran los perros*, se plantea un tipo de representación que se instala en la simulación y la construcción de un mundo

posible que refiere en cierta medida al mundo real. En primera instancia, la obra se inserta en una realidad distópica protagonizada por la “humanización” de los perros, esta especie de personificación le otorga una dimensión ficcional que, a manera de metáfora, difumina los límites entre hombres y bestias. Sin embargo, esta aparente deformación de lo real, bajo la perspectiva de un mundo de ficción sin original, sustenta una referencialidad al contexto bélico colombiano a partir de los vejámenes cometidos por los distintos actores del conflicto armado.

Rubiano recurre a las prácticas violentas que se han documentado por parte de grupos paramilitares y se detiene en las que las víctimas han sido torturadas con especial crueldad, llegando hasta el límite de incluir en estas situaciones a los animales que conviven con ellas. Es un recurso, que en el caso de *Cada vez que ladran los perros*, retrata las particularidades de la violencia colombiana desde la insinuación, tal como lo hace en *Labio de liebre* (2015), obra en la que el asesino Salvo Castello es condenado al exilio y se enfrenta a los fantasmas de sus víctimas, las cuales le reclaman ser reconocidas como tal y le impugnan actos viles como decapitar a Jerónimo Sosa y jugar fútbol con su cabeza, así como el asesinato de sus animales de campo.

Ahora, en cuanto a los sujetos de la acción, la obra instaure personajes expuestos a una disolución del yo (Fragmentarios) y ruptura con la relación personaje-persona. Lo primero ya ha sido analizado por Víctor Viviescas en su artículo: “La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición de la escritura dramática colombiana” (2010), texto en el que cita el diálogo entre Uno y Dos (Antes perros) sobre su condición similar a la de ornitorrincos para especificar la fragmentación del personaje en la obra, evidenciando el “estallido” bajo el “yo en proceso” (Transformación) y el “yo compuesto” (Hecho pedazos). Se hace notorio que esta condición es reiterativa en los personajes cuyo devenir es hacia lo “humano”, tal como sucede iniciando la obra y al final, justo en el último diálogo de la décima escena, donde Perro (Hijo de Cero) le dice a Isla: “Como ornitorrincos. Como si nos hubieran armado de pedazos” (1998, p. 77).



De forma complementaria, en la obra se produce una desestabilización de la relación personaje/persona, permitiendo que los sujetos de la ficción sean también animales cuya pureza animal se difumina entre el lenguaje humano y la adopción de comportamientos que son ajenos a su estado primigenio. Entre la diversidad de rasgos humanos se enfatiza la posibilidad de sonreír, violar, usar el fuego y otras herramientas; en ese sentido, el personaje animal recurre a expresiones también sugeridas de forma sutil como la referida en la octava escena a partir de la petición de Isla a Dante para copular: “DANTE: Date la vuelta, levanta la cola. / ISLA: (*Se acuesta boca arriba*). Todavía eres un perro. / DANTE: ¿Y tú? / ISLA: Me llamo Isla. Me estoy volviendo otra cosa. Tal vez una mujer. ¿Puedes meterte por aquí?” (p. 62).

En lo que concierne al *Nivel pragmático*, en *Cada vez que ladran los perros* se presenta la misma consonancia con lo fragmentario que en *Desencuentros*, como característica específica que condiciona la lectura y recepción de la obra. Aquí se inserta una labor de re-construcción por parte del lector, teniendo en cuenta lo mencionado con anterioridad a nivel estructural, involucrando una disposición para atender con especial atención el seguimiento de la acción. Ahora, hay resonancias de lo épico-crítico, en el sentido en que Viviescas atribuye esta característica de la dramaturgia de la segunda mitad del siglo XX para especificar el énfasis de lo social y el conflicto que a nivel histórico atraviesa el pueblo colombiano.

No obstante, la obra de Rubiano no demanda una transformación política del espectador o la delimitación de valores ideológicos que requieran ser implantados en el receptor. El motivo épico en *Cada vez que ladran los perros* expone las consecuencias del accionar delictivo de los actores del conflicto armado en Colombia, una revisión desde el presente que se traslada a testificar la condición de víctimas a los animales, consideración que a menudo se relega en la dramaturgia de la violencia. De igual forma, el elemento épico (narrativo) aparece como un recurso inserto en los monólogos de los personajes, dotado de expresividad y presentado con un lenguaje cuya materialidad apela a la sonoridad y la

hosquedad en la elección de significantes, así como la construcción de imágenes grotescas:

¿Ves las escamas? No soy un perro que quiere volverse pez, es la costra de sangre y polvo y saliva y lluvia y sol y pelos muertos que deja la sarna padecida a la intemperie. Cuatro años duré tapizándome de pústulas, arrancando con dientes y uñas veloces las capas y capas de carne que picaba hasta llegar a la piel más primitiva, cercana a los huesos, manjar de moscas y hervidero de gusanos. (p. 35)

Así como este relato de Cero hecho a su hijo en la cuarta escena, aparecen intervenciones de otros personajes que están dotadas de una expresión sugestiva al lector/espectador. Por otra parte, a nivel de lectura del texto dramático, aparece la estetización de las acotaciones, dejando a un lado su aspecto técnico para vincular valores literarios; recurso que en lo planteado por Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001) se constituye como una “Hipertrofia funcional”. Este tipo de consideraciones premeditan la lectura, vinculando posibilidades de recepción que revalorizan al texto dramático en medio de una disolución del componente literario que hace de la dramaturgia textual un arte también abierto al goce estético.

Desde lo postulado para el *Nivel metasemiótico*, se establece en *Cada vez que ladran los perros* una escritura de límites. Las fronteras se deslizan entre: a) Una problemática epistemológica y otra ontológica, insertando el conflicto de la obra desde una perspectiva socio-histórica, pero enfatizando en la condición fragmentaria y proteica de los personajes; y b) De la representación a la simulación, al referir un suceso específico de las consecuencias del conflicto colombiano bajo la deformación, hasta el punto de presentarlo como una construcción distópica, un simulacro; por ende, se da un tipo de desplazamiento pendular que oscila entre la referencialidad y la a-referencialidad. Es por esto que la voluntad crítica, sin una deliberada vocación pedagógica, da apertura a un viraje hacia lo humano en función de un sujeto que se transforma mediante la disolución del Yo.

### 2.3.3 Niveles en *El natalicio de Schumann* (2010)

En el marco de la celebración del bicentenario de la Independencia de Colombia, Fabio Rubiano escribe una pieza de fábula, cuya hibridez alterna lo propiamente dramático con recursos estéticos modernos, ambientada en un marco temporal de mediados del siglo XX, la cual reconstruye un momento histórico preciso y lo funde con el leitmotiv de la violencia, en este caso, trasladada al interior de un hogar. De esta manera, desde un análisis del *Nivel sintáctico*, *El natalicio de Schumann* presenta una acción dramática progresiva que alterna con el fragmento y el giro de lo inesperado, planteando así un orden lógico desde lo temporal y espacial que se interrumpe con un *Desdoblamiento* de la acción y los personajes, en un ritmo cuyos movimientos son contrastantes.

Así entonces, la situación de conmemoración que rodea la pieza alberga una acción principal: la reunión del Brigadier y la Señora Neyra con el Dr. y la Sra. Casas; sin un interés expresado de forma explícita por el ambiente festivo de los 150 años de independencia colombiana, discuten alrededor de dos celebraciones distintas en la misma brecha temporal: la de los franceses, referida la muerte de Charles Beaumont/Mademoiselle de Eón, y el nacimiento de Robert Schumann. La acción tiene un desarrollo progresivo hasta la escena dos, momento en el que lo insólito comienza a desviar la línea de acción.

El entramado permite caracterizar la acción como una línea cuya progresión se ve alterada por un movimiento de variación tonal, en función del desdoblamiento de una situación inicial: estática, con predominio de lo dialógico desde el debate de ideas, hacia un accionar desviado, un tipo de fuga en la que el giro hacia lo violento contrasta con la pasividad de la obertura. De igual forma se introducen escenas fragmentadas, a manera de acción simultánea, para establecer una especie de contrapunto entre el encuentro íntimo de Alexander con Julio César y la visita, revelación y posterior intimidación del Dr. Casas hacia la pareja de los Neyra.

A nivel estructural la obra se ordena desde la unidad espacial con algunos saltos temporales, independiente de la inversión dada por la situación conflictiva retoma el hilo causal hasta culminar en una especie de indeterminación en la acción inmediata, sugiriendo desde la acotación final la voz del locutor que continúa hablando hasta que es interrumpido. Posiblemente la escena dos, desde una perspectiva lógica, no representa una relación causal entre la estructuración de las acciones referidas; sin embargo, encuentra su punto de anclaje al final con la revelación del Dr. Casas alrededor de la muerte del oriental y la supuesta salida de un joven que vestía de Camilo Torres de la casa del occiso.

Desde lo contenido en el *Nivel semántico*, *El natalicio de Schumann* asume la representación al oscilar entre la referencialidad del mundo posible con relación al mundo real y la simulación, así es como la construcción de una identidad del sujeto de la ficción está enmarcada en ese carácter desdoblado, en su devenir otro. Esta obra, condicionada por la celebración del bicentenario de la independencia de Colombia, manifiesta de forma directa referencias a lo real como: el lugar de residencia (Barrio Chapinero, Bogotá, Colombia), los sucesos alrededor de la emancipación en la época de la colonia, la efemérides de la muerte de Charles de Beaumont (Espía francés al servicio de Luís XV), así como el natalicio y algunas obras (Kreisleriana y Concierto para Cello) del compositor alemán Robert Schumann y la ópera “Paris y Elena” de Cristoph Willbald Gluck.

En lo concerniente a los sucesos de la fábula, la obra presenta una simulación, una ilusión de lo real que no puede contrastarse con un original desde una perspectiva de la imitación. Bajo estas condiciones el componente dialógico y las acotaciones insertan expresiones sobre lo real que acercan el mundo posible retratado en la obra al mundo de lo existente desde el plano histórico. La cita intertextual, expresada en menciones al *Memorial de agravios* de Camilo Torres y las palabras de Don José Acevedo y Gómez en la carta dirigida a Don Carlos Montúfar de Quito, así como las discusiones en torno a los sucesos de la Independencia, acercan la obra a una referencialidad explícita.

Desde otra dimensión, *El natalicio de Schumann* presenta una desestabilización del sujeto de la acción a partir de la disolución de un yo que se desdobla, manifestación que se evidencia en la división que sufren el personaje del Dr. Casas y la Sra. Casas. El desdoblamiento, entendido como un devenir Otro que proyecta una transformación radical en el carácter del personaje, otorga un rasgo de identidad dual contrastante, en el sentido en que Juan Bargalló Carraté en su texto: “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” (1994) distingue, dentro de las tres posibilidades de construcción, lo referido al desdoblamiento como “fisión” por la presencia simultánea de dos personificaciones.

Esta fisura en la estabilidad del personaje responde, en *El natalicio de Schumann*, a la exposición de una situación límite que extrae la personalidad libidinosa de la “recatada” Sra. Casas y la proyección neurótica del Dr. Casas; por ende, no es fortuito que la obra se ocupe de temas como el travestismo y la alusión a personajes como Schumann, quien sufrió de desequilibrios mentales. A manera de puesta en relación, la escisión de la Sra. Casas se produce en la excitación de la escena filmada, teniendo como a protagonistas a los Neyra, mientras reclama expresiones mórbidas y se estimula con su empleado Silverio. En el caso del Dr. Casas el punto de inflexión es el inicio de la “escena épica”, tal como él lo precisa, el cual reclama dramatismo en la actuación de los Neyra y agudiza su carácter desdoblado cuando se coloca una peluca de María Antonieta y hace fonomímica, para revelar su otredad abyecta al asesinar a Alexandro.

Alrededor del *Nivel pragmático* la obra reitera desde lo temático el concepto de libertad, siendo ampliamente discutido desde el punto de vista de los personajes alrededor de la Independencia, las prácticas libertinas de los franceses y las desviaciones que se tejen en el seno familiar. Es por esto, que el protagonismo no está centrado en el ejercicio de las libertades atribuidas a la emancipación colombiana, sino en el viraje hacia el ser en el pleno uso de su capacidad de decidir sobre sí mismo. Si bien, el marco de referencia temporal es lejano en relación al tiempo de su producción, esta distancia histórica inserta

al lector en un ambiente de época en el que los temas tabú, las sociedades secretas y la influencia europeizante retrata las prácticas sociales del momento.

Asimismo, sugiere al lector un saber enciclopédico sobre temas como la independencia colombiana y la música clásica, debido a que en los distintos pasajes el uso de intertextos relacionados con estos tópicos demanda del lector una posición con respecto a la revisión que se realiza de lo histórico y la no gratuidad de la música como elemento temático y constitutivo de atmósferas en la representación. Por otra parte, el efecto epifánico que desdobra la progresión dramática implica una mudanza en la recepción de lo puramente uniforme, en el sentido de atender a una estructura cerrada, hacia la transformación del suceso y el carácter que originan un tipo de lectura distinta, obedeciendo a una estructura abierta.

Siguiendo los planteamientos derivados del *Nivel metasemiótico*, *El natalicio de Schumann* se desplaza hacia una problemática ontológica e imbrica lo mimético con la simulación y lo referencial con lo a-referencial, además de insertar desde lo dialógico la autorreflexividad. Bajo estas condiciones, lo primero que hay que precisar es el foco de la obra sobre la acción y la constitución de sujetos que expresan su otredad ante condiciones sociales conservadoras que reprimen el ejercicio de las libertades. Es por esto, que el personaje manifiesta sus fisuras para pronunciarse en su condición múltiple, desdoblándose y estableciendo así una ruptura en la concepción unitaria del ser. Es así como se da apertura a una constitución plural del personaje, no solo desde el accionar, sino desde la exposición de sus ideas.

Por otra parte, en lo que concierne a la forma dramática, el tipo de representación que se manifiesta hasta la escena ocho expresa una caracterización mimética, acercando la obra a un tono realista a manera de drama burgués; no obstante, las escenas siguientes se instalan en la simulación, acorde con un tipo de mecanismo que más que representar presenta. Ante esto, *El natalicio de Schumann* expresa la condición de desdoblamiento, no solo desde lo referido al personaje y su otredad, sino desde una modalidad dramática

que experimenta un devenir simulacro, procedimiento que permite contrastar estas dos modalidades de representación.

Continuando con lo anterior, la modalidad mimesis/simulación está emparentada con una referencialidad que sugiere un acercamiento al mundo real y una a-referencialidad que toma distancia con lo existente, condición híbrida que también se ha mencionado desde el carácter del personaje y la progresión de la acción. A nivel discursivo, la obra presenta alusiones a la estética teatral desde el pretexto de la representación que prepara el sacerdote con Alexandro como el Virrey Amar y Borbón y Julio Cesar como Camilo Torres. En la escena once, justo cuando Julio Cesar siente la atmósfera de tensión, expresa su necesidad de ir a ensayar, provocando en el Dr. Casas imprecaciones alrededor del conocimiento que tiene el sacerdote sobre el teatro.

De manera específica, el Dr. Casas habla sobre la cantidad de dioses en el vodevil que van a presentar, las unidades aristotélicas, la continuidad de las escenas, la no disposición del héroe como relator de los sucesos trágicos, el uso del coro como comentarista de la acción principal, como participante y parte del decorado; además de extremar la dicción para recitar, expresión natural y declamación del texto, acento neutro y la orquesta para expresar los sentimientos interiores durante los soliloquios. Estas insinuaciones para la puesta en escena ejercen la función de autorreflexividad, en el sentido en que no se precisa el recurso como una elaboración consciente del carácter representativo de la obra, sino que introduce especulaciones sobre el discurso teatral en general.

#### **2.3.4 Estructuración sistémica y espíritu de época**

Teniendo en cuenta que los criterios de presencia/ausencia de estos rasgos estéticos, analizados desde el componente semiótico, no pueden por sí solos determinar la circunscripción de la obra a una vertiente moderna o postmoderna, Erika Fischer-Lichte plantea otras posibilidades para ahondar en la distinción y así posibilitar una caracterización que se acerque a una delimitación más precisa de la obra en cuanto a su

inserción en el postmoderno literario. Ante esta limitada tarea, derivada de la convergencia entre procedimientos estilísticos postmodernos, que también pueden manifestarse en la obra moderna, la autora alemana postula dos alternativas: a) La interrelación de rasgos entre los distintos niveles y la estructura que forman entre sí, y b) La condiciones históricas, sociales y espirituales de la época con la que se relaciona esta estructura. (1994, p. 12).

En ese sentido, el análisis que se presenta a continuación parte de evaluar el tipo de estructuración y el diálogo que se establece con la “situación espiritual de la época”, desde lo expuesto con anterioridad en *Desencuentros*, *Cada vez que ladran los perros* y *El natalicio de Schumann* de Fabio Rubiano. Las conclusiones derivadas servirán de insumo para ubicar al autor en una tendencia, ya sea dentro del teatro propiamente dramático, moderno o postmoderno, inclusive, si fluctúa dentro de estas posibilidades sin asentarse de forma definitiva en una modalidad específica.

En el caso de *Desencuentros*, se presenta un sistema que es homogéneo en el sentido de lo fragmentario a nivel de la estructura, la acción y el personaje, en la convergencia de la escisión del texto, la interrupción de la pluralidad de acciones y la disolución del yo en los sujetos de la ficción. Desde esta dinámica, la modalidad que sustenta esta ruptura con la función mimética se configura bajo un mecanismo de simulación. En consecuencia, la construcción del mundo posible y la disposición de estos tres factores instalan la obra en una construcción que se distancia de la tradición dramática. Ahora bien, este sistema se alimenta de un conjunto de rasgos estilísticos que son producto de una experimentación formal con el tiempo, el lenguaje, la convergencia de estilos a manera de eclecticismo y lo metadramático.

En *Desencuentros* tienen cabida tanto procedimientos desarrollados en el drama/Teatro moderno como en el drama/teatro postmoderno. Por ende, se establece un sincretismo entre los procedimientos épicos con los aspectos distintivos que señala Fischer-Lichte para el postmoderno literario. No obstante, el carácter épico-crítico que caracteriza la dramaturgia colombiana moderna, estará apenas sugerido en esta obra. Así lo precisa



Víctor Viviescas en cuanto a la presencia de esta modalidad en la escritura teatral de Rubiano, *como un fondo de sombras*. (2003, p. 5).

Por otra parte, el desplazamiento de una problemática epistemológica, que se manifiesta en la re-presentación épico crítica, da paso a una problemática ontológica en *Desencuentros*. Es por esto, que el tratamiento del personaje en esta obra responde a características que la sitúan en lo postmoderno. En la “Disolución de los límites del yo”, en su descentramiento, se percibe un diálogo de la obra desde: “la pérdida de su unidad, de su identidad y de su condición de totalidad.” (Viviescas, 2010, p. 228), en correspondencia con la “situación espiritual” de la contemporaneidad.

Converge así con lo que precisa Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (2003), desde su radiografía de época para el individuo postmoderno, caracterizándolo como desestabilizado, atomizado e inserto en un proceso de personalización que lo ubica dentro de un carácter fragmentario, discontinuo e incoherente. Debido a esto, la presencia de los rasgos estilísticos que se configuran en el sistema intersemiótico tienen su correspondencia en la crisis cultural que enmarca la producción de la obra; es decir, la problemática que determina la imposibilidad de asir una visión homogénea, monista o identitaria de la realidad y el ser, se manifiesta en procesos escriturales que dan cuenta de nuestro tiempo, eso sí, sin una pretensión manifiesta de constituirse como reflejos de lo actual.

Asimismo, en *Cada vez que ladran los perros* la *Fragmentación* y la *Simulación* son aspectos que atraviesan los distintos niveles de la estructura, haciendo del sistema un todo regulado por la desintegración del texto, la acción y el personaje, así como la adopción del simulacro en la representación del mundo posible que tematiza la obra. Sin embargo, la organicidad de esta composición, en función de la adecuación a criterios completamente postmodernos, se fisura con procedimientos épicos que le confieren un carácter híbrido entre el *Drama Moderno* y *Contemporáneo*. La obra se instala entonces en los contornos, fragmentada pero a la vez integra, simula un universo de ficción y a la

vez representa un conflicto que refiere a lo real; además, oscila entre una problemática epistemológica y otra ontológica.

A partir de esto, el complejo estructural bordea lo real sin que se instale de forma ortodoxa en lo mimético-referencial. Rubiano se desvía de lo que Jean-Pierre Sarrazac denomina como la “conminación” de la “viviente actualidad” (2011, p. 16), a partir de un proceder moderno que el autor francés especifica como *Dramaturgia del rodeo*, operación que desfigura lo real para acentuar los contornos: “Rodeo y desfiguración van de la mano: el rodeo es *desfigurante*. Con esto debemos atender que se aleja de la similitud para hacer surgir la Figura” (p. 23).

La problemática social, derivada de una re-lectura política del conflicto armado colombiano, se presenta como un mundo posible con una referencialidad indirecta. La escritura fragmentaria que subyace en *Cada vez que ladran los perros* determina lo que Viviescas expresa a modo de hipótesis: “aparece en la dramaturgia colombiana como la modalidad de la escritura que mejor da cuenta de la situación de anulación del sujeto que se da en los procesos de violencia que se viven de manera contemporánea” (2010, p. 228).

Bajo esta perspectiva, la obra se desplaza entre dos tipos de problemáticas: una epistemológica, desde la función social e ideológica con la que se presenta el conflicto, y otra ontológica, a partir de la representación del devenir múltiple del individuo expresado en su fragmentación. Este tipo de desplazamiento, asentado en la transición de la forma épico-crítica (Moderna) hacia una dramaturgia orientada a la experimentación formal, con una función lúdica y centrada en la presentación (Postmoderna), vincula de forma distintiva el tratamiento de la violencia, trasladando el conflicto de matices políticos hacia una construcción simbólica que lo refiere y expresa desde condiciones animales/humanas para comprender cómo la situación de violencia transforma al sujeto del conflicto.

En *El natalicio de Schumann* el eje transversal que representa al sistema es el *Desdoblamiento*, estableciendo una mutación en la forma dramática, la acción, el sujeto de la ficción y la recepción de la obra. La estructura que se traza responde a un criterio de hibridación, construyendo un contrapunto en la escritura que permite constituir dos tipos de lectura a partir de las divisiones entre: estructura cerrada/abierta, carácter singular/plural (desdoblado), mimesis/simulación y referencialidad/a-referencialidad. En ese sentido, esta característica integradora establece unidad en la deformación y manifiesta una construcción dinámica que proyecta la transición entre dos formas teatrales.

Se tiene entonces, que la primera parte de la obra dispone de procedimientos asumidos desde lo mimético-referencial, estableciendo una progresión lógico-causal de la acción en unidad con el espacio y tiempo de la representación; por su parte, el segundo momento explora una irrupción en el desarrollo de la acción a partir de la fragmentación, cediendo el foco a otras situaciones que alternan con esta, permitiendo además la revelación del carácter desdoblado de los personajes e instalarse en el campo de la simulación. De esta forma se expresa la doble codificación del sistema, determinando el juego intersemiótico de niveles según la naturaleza híbrida que ha sido expuesta.

Ahora bien, esta simbiosis reflejada a nivel estructural acentúa la discusión sobre la condición de lo múltiple en el sujeto. Si bien, el tema del doble no es una problemática que la literatura refleje solo en la contemporaneidad, el juego del desdoblamiento hacia un *álter ego* patológico explora los límites de la personalidad en situaciones límite. Así, para asimilar el uso de los procedimientos escriturales desde una perspectiva de época, hay que precisar que la obra está ambientada en un momento histórico preciso (Bogotá, 1960), en medio de la celebración de los 150 años de la independencia de Colombia, refiriendo la doble moral, la influencia europea en las costumbres y las prácticas violentas insertas en el seno familiar y urbano. Sin embargo, se esgrimen los albores de un nuevo orden social, adelantando lo que se agudizará cincuenta años después desde la emergencia de distintas libertades.

Para el tiempo de la representación, la exposición de un personaje-sujeto moderno que se exhibe como racional, fraterno y libre, inserta también los límites del proyecto optimista de la Modernidad. Es así como el hombre culto que reverencia a Schumann, conoce de estética teatral, ostenta su saber en torno a los sucesos de la Independencia y se jacta de su fraternidad, también adopta una actitud perversa y desviada, actúa en consonancia con lo que señala George Steiner en su libro *En el castillo de Barba Azul* (1991) en torno al axioma del humanismo: “[...] las cualidades evidentes de la respuesta letrada, del sentimiento estético también pueden coexistir con la conducta bárbara, políticamente sádica, en un mismo individuo.” (1991, p. 105). Esta paradoja del ser, dispuesta en la ambigüedad del personaje, converge de forma estética con la representación de su desdoblamiento y dialoga con los relativismos de época.

Para finalizar, la elección de estas tres obras: *Desencuentros* (1989), *Cada vez que ladran los perros* (1999) y *El natalicio de Schumann* (2010), obedece a una intención de distinguir en tres décadas distintas el carácter de la postmodernidad literaria desde el aporte semiótico de Erika Fisher-Lichte. La perspectiva de final e inicio de siglo permite también evaluar el grado de evolución e indagación en la propuesta estética de Fabio Rubiano de acuerdo al análisis expuesto con anterioridad. Estos insumos, aunados al análisis precedente en torno a lo propuesto por Szondi en su *Teoría del Drama Moderno* (2011), posibilitan delimitar la tensión que se manifiesta en su dramaturgia, albergando características que la ubican en el drama clásico, moderno y contemporáneo (postmoderno).

Es así como su obra está anclada a un teatro que le otorga una consideración importante a la dramaturgia textual y se instala en los procedimientos escriturales que oscilan en lo que Víctor Viviescas reconoce como *Continuidad de la ruptura*, ya que se expresa en medio de una escisión con el modelo épico-crítico y adecúa los procedimientos escriturales de la postmodernidad literaria. Por consiguiente, las dos modalidades se hibridan y dan paso a lo que Viviescas describe como *Coyuntura Modernidad/Postmodernidad*:

La noción de coyuntura modernidad/postmodernidad expresa la evidencia de que para los autores de la época más que de una disyuntiva entre modernidad y postmodernidad, es decir, de la alternativa entre dos opciones diferentes entre las cuales era preciso optar, la situación que se presentaba era la de instalarse en una coyuntura, es decir, en una combinación de factores y circunstancias que coincidían y que provenían de dos modelos de escritura que competían funcionalmente con igual intensidad en este momento de crisis. (2003, p. 3)

Hibridación de un Teatro moderno/postmoderno, porque aunque se encuentren características insertas en el *Modelo general del teatro postmoderno* que expone Alfonso de Toro (1990): Ambigüedad, Discontinuidad, heterogeneidad, Deformación, Grotesco, Fábula / Pseudofábula, Intertextualidad significativa / a-significante, Autorreflexión, Deconstrucción, Montaje-Collage significativo y Fragmentación, éstas ya han sido desarrolladas en la producción teatral moderna; lo que cambia es la sensibilidad y la función de estos rasgos en lo que Fisher-Lichte reconoce como “el estallido de la crisis de la cultura” (1994) que ya se anunciaba con las expresiones teatrales de principios del siglo XX.

### **3. Hacia una poética de la descomposición (Acción y Diálogo puestos en cuestión)**

Desde *El negro perfecto* (1987) hasta *Cuando estallan las paredes* (2018) se traza un marco referencial de alrededor de veinte obras en las que Fabio Rubiano Orjuela, durante más de treinta años, ha consolidado una estética personal desde una escritura para la escena, desarrollada de manera prioritaria en torno a su productividad artística con el *Teatro Petra*. En su labor como dramaturgo, director y actor, ha desentrañado los lenguajes de la práctica teatral para asentar una identidad dramática que se ha decantado en sus últimas producciones, conservando la pulsión sobre la experimentación con los elementos de la composición dramática. En ese sentido, la pretensión de caracterizar la dramaturgia textual de Fabio Rubiano, desde el cúmulo de procedimientos escriturales que convergen en una poética de autor, permitirá distinguir esencialmente cómo la *Crisis de la forma dramática* se manifiesta en su escritura en función de lo que aquí se denominará una *Poética de la descomposición*.

A grandes rasgos, la dramaturgia textual de Rubiano expone a nivel formal la exploración con la temporalidad de la representación desde lo estructural, fragmentando la lógica secuencial del tiempo. De igual forma, elabora el componente dialógico en el desplazamiento poético/prosaico con inserciones intertextuales, rupturas sintácticas y recursos cómicos desde la ironía, el humor y el absurdo. La acción prolifera, oscila entre el conflicto individual y se multiplica en la proyección de otros caracteres que reclaman protagonismo en el entramado de la fábula. En cuanto al personaje, se distingue una tendencia a la disolución en función de su carácter escindido, distanciado y absurdo. Alrededor de estas características se introducen recursos como: Metateatralidad, Simulación, Simultaneidad, Deformación, Montaje e Hibridación, entre otros.

En el plano del contenido sus preocupaciones temáticas abordan esencialmente al ser, desde el deterioro de su condición humana y sus relaciones conflictivas, inserto en problemáticas del orden bélico, urbano y familiar que desnudan los mecanismos de

poder que atenúan la crisis del individuo. El desplazamiento entre lo referencial y lo a-referencial constituye su postura frente a lo local y lo universal; por eso, tematiza la violencia urbana, el conflicto y el post-conflicto, insinuando el contexto colombiano, así como la “fragilidad de los vínculos amorosos”, la degradación en la espera, el acoso patriarcal, la relectura irónica de la historia y la literatura, la exploración de lo instintivo en lo humano, la erotización-construcción de una infancia desde la visión adulta y los contrastes que se tejen desde el desdoblamiento, la multiplicación y transformación del sujeto de la acción, para abarcar tópicos que se desligan de un referente específico.

Estas insinuaciones presentan algunas de las fijaciones estilísticas y temáticas de Rubiano, cumplen con el cometido de introducir de forma somera a su producción dramática. Su valor referencial posibilitará analizar los procedimientos que constituyen una *Poética de la descomposición* y así exponer con mayor detenimiento los recursos que han sido excluidos en este ejercicio introductorio. A continuación se especificará el sentido de la descomposición de la acción y el diálogo, así como su proyección en la dramaturgia textual de Fabio Rubiano, centrando el análisis en tres obras representativas de su producción artística: *Mosca* (2002), *Pinocho* y *Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) y *Sara dice* (2010).

### **3.1 Poética y Descomposición**

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1995) distinguen tres acepciones para el concepto de poética, considerando entre las posibilidades lo relacionado con: a) Teoría interna de la literatura, b) Elecciones particulares de un autor y c) Códigos normativos de escuelas literarias o reglas prácticas que se constituyen en manuales de uso imperativo. Ahora bien, desde la perspectiva del propósito de este análisis, se ubicará este ejercicio en el segundo sentido: “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo. etc.)” (Ducrot y Todorov, 1995, p. 98). Estas singularidades determinan una poética del autor y permiten formular en líneas generales la caracterización de su escritura. Por otra parte, en función de la propuesta

metodológica, es preciso resaltar lo que Jorge Dubatti plantea acerca de la poética en su libro *Introducción a los estudios teatrales* (2011):

La poética es un análisis descriptivo-interpretativo más o menos lúcido y preciso, más o menos falible, cuestionable y superable. La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético. (2011, p. 62)

En ese sentido, se parte de la idea de la pluralidad de poéticas que puedan ser identificadas en la obra del autor. No obstante, la lectura particular que aquí se manifiesta no pretende abarcar un carácter absoluto o cerrado sobre la obra, es una dimensión dentro de la heterogeneidad estilística que caracteriza la dramaturgia textual de Fabio Rubiano. Ante esto, la delimitación aquí establecida: “Poética de la descomposición”, especifica el sentido estricto de este *análisis descriptivo-interpretativo*, desde lo que Dubatti denomina *Micropoética* (poética de un ente poético particular). La característica ordenadora que sustenta esta propuesta introduce una formalización que integra algunas constantes en el tratamiento de la forma y el contenido, constitutivas dentro del campo de isotopías que permiten integrar y direccionar el presente estudio.

Dentro del campo semántico que rodea la palabra *Descomponer* aparecen definiciones que oscilan entre lo desordenado, la división entre partes que conforman un compuesto, el deterioro y la corrupción de un organismo, entre otras, según el DRAE. El prefijo “Des” implica negación/inversión, exceso, privación o fuera de. Por consiguiente, la *Descomposición* será asumida como el elemento transgresor que confronta desde la corruptibilidad orgánica lo compuesto. Y en el caso del análisis dramático que se despliega a continuación: ¿descomposición de qué?, de los elementos constitutivos de la forma dramática tradicional, desintegración de los elementos constitutivos del “Bello animal” aristotélico. De esta manera, el planteamiento de la descomposición es análogo a la “Muerte del bello animal” que define Hélène Kuntz en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, al plantearla como “Muerte que se repite sin cesar, puesto que ella



produce formas nuevas, en las que la unidad se convierte en trabajo de lo heterogéneo, la continuidad en ruptura, la armonía en disonancia” (2013, pp. 43-44).

Se apunta entonces a una *Poética de la descomposición* que se deriva del cuestionamiento de la forma en la *Crisis del drama* que plantea Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno* (2011), que además se enmarca en la discusión alrededor de la *Crisis de la representación*. En consecuencia, los elementos constitutivos (diálogo, acción y personaje) son puestos en cuestión y dan paso a alternativas dramáticas que descomponen su carácter tradicional y asumen una desdramatización que desestabiliza la dialéctica cerrada estudiada por Szondi en el Drama. Desde la corrupción de los componentes formales, radicalizados en el *Drama absoluto*, la preceptiva en torno a la relectura de la teoría aristotélica durante el Neoclasicismo se cuestiona, dando paso a dramaturgias que involucran motivos épicos, así como “*rodeos*” en torno a la *fábula en la escritura dramática* desde la perspectiva de Jean-Pierre Sarrazac.

Ahora, desde una posición inversa, la composición dramática atiende a una normatividad establecida por una Macropoética que determina el funcionamiento de un todo orgánico desde las correspondencias entre forma y contenido. Si se atiende a su vinculación con la mimesis, los elementos dispuestos obedecerán al rasgo imitativo con lo real, si se expresa en el sentido de las *Unidades* derivadas de la propuesta aristotélica, el tiempo se presenta secuencial, el lugar asentado en un espacio físico único y la acción desde la motivación y la causalidad. Desde lo precisado por Szondi, atiende a una ausencia del dramaturgo, ignora la cita y la variación, además de constituirse como un retrato de las relaciones interpersonales donde predomina el diálogo. Caracterización que es complementada por Jorge Prada Prada en el artículo: “A la diestra de los géneros dramáticos. ¿Los esquemas teatrales se han vuelto obsoletos?”:

Aristóteles arguye que la belleza reside en la magnitud y el orden (...). La acción debe ser completa y entera, por lo tanto, tiene un comienzo, nudo y desenlace; la fábula es la esencia del teatro para Aristóteles y Brecht, todo debe provenir de ella, lo que esté fuera de ella es mero adorno o efecto. También argumenta que tanto en los personajes como el entramado de los hechos, se debe buscar siempre lo necesario y lo verosímil; lo posible es convincente y lo acaecido está claro que es posible. (2010, p. 43)

Desde estas condiciones de totalidad y verosimilitud se complementa lo que Hans-Thies Lehmann determina en su *Teatro posdramático* (2013) como forma textual del diálogo, el sujeto y su discursividad interpersonal y la acción desarrollada en un presente absoluto, especificando que son elementos del drama que no habían sido cuestionados hasta 1880, momento en el que se traza la eclosión de su puesta en crisis. Así pues, en este sustrato se presentan algunos rasgos diferenciadores que determinaron la producción dramaturgica hasta finales del siglo XIX. El sentido de la descomposición será entrar en ese juego de esquivar la preceptiva y no obedecer las leyes que delimitan una homogeneización de la composición dramática, partiendo del deterioro de la forma canónica del teatro dramático.

### **3.2 Descomposición de la forma dramática**

La dialéctica cerrada del Drama se funda en la correspondencia entre “(diálogo, conflicto, solución/desenlace, la extrema abstracción de la forma dramática, la exposición del sujeto en su conflictividad)” (Lehmann, 2013, p. 68). En ese sentido, dentro del conglomerado de elementos que constituyen la sistemática clásica en torno a la forma dramática, se enfatizará en la propuesta de descomposición desde la representación del diálogo, la acción y el personaje, siendo este último de especial interés para el desarrollo de esta investigación, por lo cual se le dedicará el capítulo final. El tratamiento de estos componentes permitirá caracterizar la desintegración funcional que se manifiesta en la dramaturgia de Fabio Rubiano y así reconocer los rasgos estilísticos que convergen en su poética. La descomposición de estos tres factores se plantea para *Mosca* (2002), *Pinocho* y *Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) y *Sara dice* (2010).

#### **3.2.1 Descomposición del diálogo dramático**

El diálogo dramático, desde su función clásica, se constituye como un elemento primordial para determinar la dialéctica interpersonal. Su función representativa permite retratar lo humano desde el lenguaje, adoptando una mimesis discursiva encaminada a

reproducir el componente verbal entre individuos. Siguiendo las consideraciones de Szondi, la palabra queda estrictamente instalada en el intercambio discursivo entre personajes, distanciándose de la voz del dramaturgo, además de evitar alocuciones dirigidas al espectador. Las réplicas obedecen a una lógica causal, son un soporte de la comunicación intersubjetiva, el entendimiento entre los personajes y las elecciones que el individuo expresa verbalmente. Alrededor de la descripción formal de este componente discursivo de la forma dramática, Szondi apunta a los rasgos interpersonales que se derivan de este procedimiento:

El predominio absoluto del diálogo –del ejercicio de la palabra entre personas- refleja la circunstancia de que el drama se funda en el retrato de la relación interpersonal y que sólo tiene en cuenta lo que sale a relucir en ese ámbito específico. (2011, pp. 73-74)

Bajo estas consideraciones, el diálogo se asume como un “doble” de la vida real, atribuyéndole cualidades expresivas que sustenten la ilusión de ser un intercambio verbal que se mimetiza con el encuentro de subjetividades, con cierta autonomía de la intervención *Deus ex Machina* del dramaturgo. La pretensión de verosimilitud disemina la individuación del personaje, haciendo del discurso dialógico un espacio de unificación según lo planteado por Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*: “Las divergencias psicológicas y de puntos de vista entre los diferentes caracteres son niveladas a favor de la unidad y del monologismo del poema dramático” (1980, p. 131). La palabra demanda preponderancia en la forma dramática clásica, en ella se emparenta el suceso en el plano de lo intersubjetivo y la voluntad de decisión de los personajes. Dicción y Acción se corresponden en la dimensión lógica que persigue el carácter absoluto del Drama.

Ahora bien, la descomposición del diálogo dramático en la dramaturgia de Fabio Rubiano afecta directamente la mimesis de la expresión verbal a partir de la desintegración de la coherencia dialógica, la superación del monologismo por el dialogismo y la polifonía textual en el sentido bajtiniano, la concentración en la función poética del lenguaje, la distancia lúdica con las palabras, la inclusión de formas épicas, la disposición esquizoide del lenguaje y la metadiscursividad. Estos rasgos diseminan el sentido tradicional del uso de la palabra en el teatro, acercándose a una esfera de lo

conversacional, *Reteatralizando* (concentración sobre la realidad teatral, en el sentido de Lehmann) y transformando la expresividad convencional para descomponer el carácter puramente representativo, comunicativo, coherente y ajeno a la exploración discursiva del dramaturgo.

### 3.2.2 Descomposición de la acción dramática

Dentro del conglomerado conceptual que define a la *Acción dramática* existen diversidad de acepciones que la vinculan con movimientos internos o externos que están determinados por la operación que realizan los personajes en un tiempo y espacio específico, motivando la progresión de la fábula en medio de un conflicto que supone la interacción entre estos (personaje vs. personaje o personaje vs. situación) y su condición adversa para llegar a una resolución que transforme la situación inicial. Desde lo referido por Barrientos, la acción es definida en un sentido restrictivo desde tres aspectos: “1) una situación inicial, 2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje, y 3) la situación final modificada” (2001, p. 73). Barrientos distingue, según la estructura de la acción, la forma *cerrada*, basada en los planteamientos aristotélicos que derivan dos principios: *Unidad* (Una sola acción o una principal que subordina a unas secundarias) e *Integridad* (Acción entera, con principio, medio y fin).

Especificar el modo dramático de la acción es acudir a la poética clásica y su fundamentación en el Neoclasicismo, destacando esencialmente sobre esta lo planteado por Peter Szondi para el caso del Drama en su *Teoría del drama moderno*. Para este autor, entre las principales características que rodean la concepción del Drama en relación con la acción, está la capacidad de decisión de los personajes a partir de actos resolutivos que surjan del seno del “ámbito intermedio” en el que se manifiesta la relación interpersonal: “«re-soluciones» que se profieren en el entorno de una situación, sin excederla” (2011, p. 74). Además, como entidad primigenia, la acción debe exponer una situación “original” y verosímil, ignorando la cita y la variación; sustentada desde el tiempo presente en la progresión dialéctica entre causa y consecuencia, por ende, se

atiende al desarrollo basado en motivos y no casualidades. Ahora, la disolución de estos procedimientos, mediante recursos estéticos que desestabilicen la forma dramática, posibilitará analizar la descomposición de la acción en la dramaturgia de Rubiano.

Bajo esta perspectiva, la organicidad de la acción, en cuanto a coherencia y completud en el Drama, así como sucesión de presentes, se descompondrá en la dramaturgia de Fabio Rubiano a través de actos resolutivos que se concretan por medio de artificios dramáticos, la exposición de simulacros y deconstrucciones que reemplazan la imitación de acciones con la pretensión de ilusión, la condición fragmentaria y no-causal que desestabilizan su desarrollo lógico-temporal y el desplazamiento de lo predispuesto a ser mostrado por lo que aparece como narrado. Esta toma de distancia, con respecto a la forma tradicional de abordar la acción en la fábula, obedecerá en la obra de Fabio Rubiano a un estilo de composición que parte de la descomposición de los elementos del Drama.

### **3.3 Descomposición del diálogo y la acción en *Mosca* (2002)**

#### *Descomposición del diálogo*

En *Mosca* la distancia que toma Rubiano, con respecto a la tragedia de Tito Andrónico de William Shakespeare, se manifiesta no solo en la intensificación del estilo violento que se efectúa en la fábula del dramaturgo inglés, sino en el tono y la poeticidad del lenguaje que se presentan en el discurrir verbal de los personajes. El lenguaje se actualiza mediante la inserción de intertextos que refieren a la contemporaneidad, por consiguiente, la escritura se deslinda de ser un pastiche del estilo shakespiano y opta por la versión libre frente a la original. No en vano Rubiano introduce el comentario, a manera de paratexto, en el título de la obra: *Mosca* (Lectura lateral de Tito Andrónico), una manera poco ortodoxa de seguir la línea dramática de Shakespeare. Esta práctica se constituye como un ejercicio de deconstrucción, en el que la acción, los personajes y el lenguaje se desvían del sentido tradicional bajo una interpretación irónica del texto.

La descomposición del diálogo se efectúa por la vía de la integración de elementos épicos en el discurso de los personajes. Así, la introducción a manera de prólogo y las expresiones narrativas que se intercalan en el discurrir verbal, distancian la forma dialogada de su cualidad dramática. Dicción y acción, correspondencia que se vincula al Drama, se cuestionan en *Mosca*, teniendo en cuenta lo expresado por José Luis García Barrientos en torno al diálogo: “Entonces, cuando hablar es hacer, estamos en el dominio de la función dramática; que es, como ya he dicho, *fundamental* en el teatro (pero no en la narrativa ni en la lírica)” (2001, p. 59). Así entonces, el preámbulo con el que inicia la obra, desde la alocución de Tito (Ante su pueblo), se deslinda de la forma prologada que se suprime en la constitución de la forma dramática, tal como se distingue en la búsqueda de absolutización del Drama. Tito a través del prólogo informa sobre las circunstancias previas al inicio de la obra y a la vez narra las réplicas con otros personajes desde su monólogo:

TITO- (...) Llego de la guerra y quieren que sea rey. / ¡No!, digo. / Estoy cansado, estoy viejo, quiero enterrar a mis hijos, tengo nudos en la espalda y una rodilla me repercute. / Pero insisten. / Tres guerras, les digo, tres, tres, tres. / Insisten. / No quiero ser rey. / Hay uno que quiere ser rey: Saturnino. / Sé rey le digo. / No, dicen otros. / Quiero descansar les digo, si este quiere ser rey, que sea rey. / ¿Quieres ser rey? / Acepta. / Aceptó. (Rubiano, 2005, p. 11)

Esta primera intervención de Tito inicia con un recurso que Rubiano textualmente inserta en el diálogo de los personajes, el Resumen. Como ejercicio de síntesis, esta forma de acotar los antecedentes (Tito, 1. Ante su pueblo), especificar el origen de la enfermedad (Lavinia, 8. En el bosque) y relatar la simulación de acciones (Aarón, 18. En el bosque), establece una ruptura de la convención dialogal al funcionar cada uno como relatores épicos, *Traspuntes* en el sentido de Szondi, aunque pertenecientes al ámbito temático, para insertar desde lo extradialogal algunos acontecimientos que se sitúan por fuera de la acción y situación de enunciación en la que se evocan. Asumen entonces los personajes una condición de Yo épico, que según Szondi, destruye la ilusión escénica al disociar la relación interpersonal con la inclusión de esta voz narrativa: “Al actuar los *dramatis personae* respecto a él como objetos de la representación adquirirá carácter

explícito el momento, oculto en el drama propiamente dicho, de la puesta en escena” (2011, p. 200).

Por otra parte, en *Mosca*, Rubiano establece entre los diálogos una suerte de distancia lúdica al involucrar licencias sintácticas que transgreden lo gramatical. Así, la expresión verbal de Tito se singulariza con la linealidad de significantes encadenados en forma de unidad: “Como soy un guerrero comandante valiente soldado directordetropasyvencedor [...] Lavinia, miniñamihija” (Rubiano, 2005, pp. 10-12). De igual forma, la ruptura con la representación fidedigna de la palabra se presenta en la inclusión de la voz de un personaje enmudecido; Lavinia, a quien se le ha cortado su lengua, relativiza la posibilidad de comunicación al combinar desde lo acotado lo no verbal con el componente discursivo que se erige problemático en la proyección escénica.

Existe también una carnavalización del lenguaje, apuntando a esa desintegración de un diálogo dramático que exprese fielmente los ideales de la “Regla del decoro” desde la elección del léxico, el tono elevado y la adopción de un sociolecto que identifique la forma aburguesada. En *Mosca* la expresión vulgar se instituye como parte de un lenguaje familiar, atendiendo a lo expresado por Bajtin como *formas y tipos de vocabulario familiar y grosero*, pero cercana a una forma contemporánea del insulto que ya no se enmarcan en lo ambivalente al ser expresiones que degradan y regeneran a la vez:

En las groserías contemporáneas no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la negación pura y llana, el cinismo y el insulto puro; dentro de los sistemas significantes y de valores de las nuevas lenguas esas expresiones están totalmente aisladas (también lo están en la organización del mundo): quedan los fragmentos de una lengua extranjera en la que antaño podía decirse algo, pero que ahora sólo expresa insultos carentes de sentido. (Bajtín, 2003, p. 31)

Ante esto, se inserta claramente un lenguaje popular en la obra, pero asumido desde una concepción puramente peyorativa que igualmente toma distancia con la discursividad del mundo ordinario, efectuando así el insulto desde una dimensión provocadora y degradante. A propósito, en la escena (3. En el comedor), mientras cenan, Tito sospecha

de la virginidad de Lavinia, ante la duda de su padre ella responde: “LAVINIA- (*Después de un silencio eterno*) Tan virgen como el Real ojo de tu culo. (*Sale*)” (p. 34). De igual forma, el “trato familiar” se vulgariza en la relación conflictiva entre los personajes, tal como sucede entre Demetrio y Chirón, exponiendo el desprecio a manera de insulto: “DEMETRIO- Un aplauso por la felicidad de la hermosa Lavinia. Que comience el imbécil, cara de cerdo e hijo de puta de mi hermano” (p. 54).

La descomposición, por la vía de la desintegración de la coherencia dialógica, acerca la obra al tratamiento del lenguaje desde el Teatro del absurdo. A propósito, Martin Esslin en su estudio sobre el *Teatro del absurdo* (1966) plantea dentro de las características de esta tendencia de vanguardia que: “[...] hace lo posible por presentarnos [La irracionalidad humana] esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo” (1966, p. 16). Esta *devaluación del lenguaje* establece un quiebre en la función dialéctica del diálogo, ejerciendo sobre el habitual intercambio de ideas una ruptura que subvierte la forma discursiva. Ahora bien, en *Mosca* se asume esta ilogicidad en las expresiones verbales de personajes como Chirón, quien en la escena (9. En el bosque), en el momento previo a la violación de Lavinia, presenta un discurso que comulga con el carácter de lo absurdo:

CHIRÓN- [...] Estoy muy emocionado, gracias, soy tan feo y tú tan bonita que no sé cómo empezar. Aparte de un pato el resto son cosas que nunca he tenido, ni un tren eléctrico, ni una ducha con buena presión, ni un monopatín, ni destreza en los juegos de equipo, ni buen aliento, ni buena memoria, ni me daban risa los payasos. Tengo gestos que a nadie le gustan, las prostitutas me rechazaban por mi olor y las mujeres raptadas se mataban antes de que pudiera tocarlas; pensé que me iba a morir sin hacer el amor con una mujer nunca. Gracias, te prometo que te voy a querer para siempre, cuando vea las flores en los jardines y cuando mire a la luna por las noches te recordaré. Te recordaré a ti y a pato. (*Se manosea con más fuerza*) Pato hacía cua, cua, cua, cada vez que yo llegaba, lo podía recostar contra mi pecho y no le molestaba mi olor, en verano lo llevaba al lago y se zambullía, nadaba por debajo del agua y volvía a salir, luego regresaba donde yo estaba y hacía cua, cua, cua, cua... (*Tiene estremecimientos, ha eyaculado, se mira dentro del pantalón sin poderlo creer, mira a su hermano*) Perdón (pp. 57-58)



Esta cita extensa permite reconocer factores que descomponen el diálogo desde algunos signos formales, partiendo de la situación en la que se enmarcan. Se resalta la desconexión semántica en la progresión de un tema específico, la desestructuración gramatical: “pensé que me iba a morir sin hacer el amor con una mujer nunca” que ejemplifica la ruptura sintáctica, la forma monologada que suspende el feedback, el recurso de la onomatopeya “cua” y la presencia de correspondencias irrelevantes. No obstante, a lo largo de la obra también se incluyen intercambios verbales que manifiestan absurdidad, expresados en las conversaciones que involucran el efecto de los aturdimientos (Enfermedad padecida por algunos personajes) como elemento desintegrador del movimiento dialógico.

#### *Descomposición de la acción*

En *Mosca* la acción está determinada a nivel de la fábula por una deconstrucción del *Tito Andrónico* de William Shakespeare. Abandonando la mimesis se desplaza hacia el terreno de la simulación y enfatizando en lo violento acentúa el tono de la original. La acción también se hace palabra, siguiendo a Pavis: “El discurso es una forma de hacer. En virtud de una convención implícita, el discurso teatral es siempre una forma de actuar, y esto, incluso según las normas dramáticas más clásicas” (1980, p. 8), pero superando su sentido dialéctico para narrar acciones ausentes. Por otra parte, la progresión se ve interrumpida por la inserción del fragmento y los pequeños saltos que le restan inmediatez a las escenas. De principio a fin la obra sustenta la ascensión al poder por parte de Tito y la venganza de Tamora y sus hijos, como en la tragedia se presentan una serie de elementos característicos de esta forma canónica, pero dando lugar a licencias que transgreden su sentido clásico.

En función del primer rasgo, la pretensión de atribuir a la acción un carácter verosímil se suprime por la presentación de una acción sin doble, refiriendo directamente no a lo real sino a lo ficcional. La simulación se plantea como fin de la representación y la relación con lo real, modelo que viene a instalarse en la dramaturgia colombiana de finales del siglo XX. A propósito, plantea Víctor Viviescas en su estudio “Modalidades de la

representación en la escritura dramática colombiana moderna” (2005): “La dramaturgia contemporánea describe una parábola de progresiva disolución del contenido imitativo-figurativo de la representación entendida como mimesis. También del contenido crítico de la representación entendida como representación épico-crítica que se orienta a la razón” (2005, p. 48). Se da entonces paso al simulacro, como variante que frente a lo referencial opta por la presentación. En ese sentido, en *Mosca* la acción se desplaza del terreno de la ilusión dramática al de la simulación performativa.

La descomposición de la acción también se manifiesta en *Mosca* mediante la deconstrucción de la fábula original. En la obra de Rubiano se acentúa el horror y un estilo paródico que dota las escenas de humor negro. Con respecto al *Tito Andrónico*, en *Mosca* el sustento referencial se re-ficcionaliza, tomando distancia con el planteamiento histórico e hibridando el suceso con las alusiones a la contemporaneidad. En esa medida, *Mosca* se comporta como una carnavalización del texto shakesperiano, característica que desarrolla Vera Guerrero en su tesis doctoral: *La estructura de sentimiento y la dramaturgia aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (Acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)* (2015), manifestando en lo que respecta a *Mosca*, que:

A pesar de la autonomía entre una obra y otra, la parodia (*Mosca*), jamás pierde la referencialidad con el objeto que deforma (*Tito Andrónico*). En este caso, hay subversión, inversión y exageración a partir de la construcción del cuerpo dramático, por lo tanto la distancia representativa es mayor, pues la obra se constituye grotescamente. *Mosca* es la inversión, hiperbolización, transformación, degradación y ridiculización de dicha tragedia. (2015, pp. 209-2010)

Así entonces, al deconstruirse la acción se desmonta el sentido inicial, para abordarse desde una armazón nueva (construcción) su resignificación. Al extrapolar dos acciones procedentes de ambas obras se distingue que: en la escena tres del acto quinto del *Tito Andrónico*, Tito asesina a Lavinia y a Tamora, Saturnino a Tito y Lucio a Saturnino; por su parte, Marco y Lucio exponen lo sucedido al pueblo y ponen a su disposición el destino de sus vidas, el pueblo reconoce a Lucio como emperador, se condena a Aarón y se da la justa sepultura a Saturnino, Tito y Lavinia. En *Mosca*, en la *Cena final*, Tito

asesina a Aarón, Tamora y a Lavinia; al final, se dirige al cielo cuestionando la pasividad del creador y preguntando si hay alguien más que se oponga a la firma de la tregua.

Son marcadas algunas diferencias, por ejemplo, en la tragedia shakesperiana, en la escena IV del segundo acto, la violación y mutilación de Lavinia, por parte de Chirón y Demetrio, es apenas enunciada en la acotación inicial de la escena: “Otra parte del bosque / *Entran DEMETRIO y CHIRÓN, con LAVINIA, violada, y cortada la lengua y las manos*” (1951, p. 878). A diferencia de lo sucedido en *Mosca*, en la que durante tres escenas Demetrio intenta justificarse ante Lavinia y persuadirla de su acción violenta, Chirón se masturba y Demetrio con desgano la viola. Ya en la escena “12. En el bosque”, al final, Demetrio corta las manos de Lavinia y en la escena “16. En el bosque” Chirón y Demetrio cortan la lengua de Lavinia. La acción se resignifica desde un tratamiento irónico y así se deslinda del sentido original.

Por otra parte, la fragmentación de la acción, en presencia de la simultaneidad o el corte, establece una ruptura en el orden lógico-secuencial que se determina para el canon del Drama. Partiendo de la linealidad en el desarrollo de la acción, en su condición consecuencial, *Mosca* trasgrede la inmediatez temporal y causalidad interna entre escenas; esto se refleja en las transiciones de los sucesos, por ejemplo, al final de la escena “2. En el comedor” aparece la acotación de la disposición de los comensales para dar inicio a la cena de Tito con un brindis: “*Todos se sientan. Levantan las copas para brindar. La luz se va. Despacio*” (p. 26) y justo, a continuación, inicia la escena “3. En el comedor” acotando: “*Los mismos. Mastican. Mitad del banquete*” (p. 26). En ese sentido, la unidad temporal que acompaña a la acción se limita por la elipsis que se inserta en la secuencia de las escenas. Asimismo, la acción de la violación y tortura de Lavinia, por parte de Demetrio y Chirón, que va desde la “8. En el bosque” hasta la “19. En el bosque”, se fragmenta por la siguiente secuencia:

a) 8. En el bosque: Resumen de Lavinia sobre el origen de su enfermedad (aturdimientos), b) 9. En el bosque: Demetrio y Chirón aparecen ante Lavinia para violarla, Demetrio la convence y finalmente procede a hacerlo, c) 10. En el bosque: Demetrio continúa penetrando a Lavinia, d) 11. Hotel con vista al bosque: Tamora observa desde la ventana el suceso del bosque, e) 12. En el bosque: Demetrio corta las manos de Lavinia, f) 13. Hotel: Tamora aguarda un “último detalle”, g) 14. En el bosque: Lavinia se dirige a Tamora expresándole lo que hacía con sus manos, h) 15. En el hotel: Tamora reclama que le corten la lengua a Lavinia, i) 16. En el bosque: Demetrio se contagia de los aturdimientos, j) 17. Frente a palacio: Chirón y Demetrio cortan la lengua de Lavinia; mientras, Tito y Bassiano planean el castigo para ella, k) 18. En el bosque: Aarón lleva a cabo el plan de culpar a Bassiano de violar a Lavinia y a Lucio y Quinto de cortar sus manos y lengua, acto seguido, producto del engaño, Tito asesina a Bassiano y, l) 19. En el bosque: Demetrio y Chirón confunden a Lucio y Quinto precisando que fue su padre quien cometió el agravio contra Lavinia. Se asimila en la secuencia de las doce escenas un despiezamiento de la acción entre el Hotel y el Bosque.

Por otro lado, la narración, que se ha tratado dentro del componente dialógico, se constituye como un recurso de descomposición de la acción cuando lo susceptible de ser mostrado se reemplaza por el relato de sucesos, haciendo presente lo acontecido, trasponiendo el evento pasado con la exposición en el presente, tal como se presenta en el monólogo inicial de Tito al especificar los antecedentes de su ascensión al poder, erigido ya como rey. En esa medida, en el progreso de la narración se suprimen las circunstancias previas mediante el diálogo o monólogo, tal como se produce en el prólogo de la tragedia, pero en esta ocasión para delimitar la acción deconstruida que determina la composición de *Mosca*. De igual forma, al final de la escena Tito resume sus últimos asesinatos: “[...] Entonces mato a mi hijo Mucio / Por eso lloro. / (*Llora amargamente*) / Un prisionero se ríe, lo mato / Saturnino, el nuevo Rey, me llama asesino, traidor y cobarde / También lo mato, por el [sic] no lloro. / ¿Alguien más? / (*Silencio*)” (p. 12).

### **3.4 Descomposición del diálogo y la acción en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008)**

#### *Descomposición del diálogo*

La descomposición del diálogo dramático en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* se efectúa por vía de las relaciones dialógicas (en el sentido bajtiniano) que se plantean en el plano discursivo de los personajes, la inserción de secuencias narrativas y la disposición esquizoide de la estructura gramatical de los enunciados. En esa medida, el componente verbal tradicional se desintegra en su condición monológica para dar paso al registro polifónico, la vía de epicización fractura el sentido de excluir lo ajeno que interfiera en el discursar intersubjetivo y la pretensión de orientar el intercambio dialogal desde una sintaxis propia de la *Pièce bien faite* se subvierte mediante la alteración del encadenamiento secuencial de las palabras. La obra, representando desde lo temático la operación transformadora sobre lo humano/niño y la exploración escénica con la Compañía Teatral Liliput (Dirigida por el Dr. V. e integrada por los pequeños actores), introduce a su vez la experimentación sobre las distintas posibilidades de presentar el diálogo distanciándose de la forma clásica.

En esta obra la palabra se permea del discurso ajeno, dando lugar a los conceptos de *Polifonía* e *Intertextualidad*, derivados del estudio que realiza Mijaíl M. Bajtín en su célebre texto: *Problemas de la poética de Dostoievski* (2003), donde el primero funciona a partir de la diferenciación lingüística en el uso de la palabra, entendido desde “diversos estilos de la lengua, de dialectos territoriales y sociales, las jergas profesionales, etc” (2003, p. 265). Esta forma dialógica permite distinguir el conglomerado de voces conciencias que sustentan la autonomía del discurso del personaje, permitiendo reconocer las variantes lingüísticas que resuenan en su expresión verbal. En el caso de *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, sin ser exhaustivo en el análisis translingüístico, las variantes de la lengua se ven representadas por la inclusión del discurso científico y su metalenguaje, diferenciando la voz de personajes como el

Doctor V., quien en la V escena (Escenas de la obra 3 – Nacimiento de F) practica el ensamblaje del niño Frankenstein:

DOCTOR V.: (Como si hiciera una exposición científica a la comunidad, a la usanza de las eminencias médicas del siglo XVIII.) Hay 270 piezas, cada una conectada a cables de comunicación eléctrica, y varillas metálicas con mangos aislantes. Una pila, la más potente hasta hoy día, cargada con un diluido de ácido nitrosulfúrico y pedazos de plata y zinc. (p. 242)

Bajo esta perspectiva, el diálogo se distancia de la tendencia monológica del Drama y opta por lo plural, adoptando distintas fórmulas de representación del sistema de la lengua. Asimismo sucede con el personaje Pinocho, quien expresa un conocimiento mecánico al describir el funcionamiento de la máquina submarina, artefacto con el que plantean emprender la huída en la escena IV (Dormitorios): “[...] Tiene tres alimentadores de aire. Uno frontal de plástico, uno lateral también flexible, y uno posterior de metal, pero dúctil. Un tanque que no alcanza a reservar suficiente oxígeno...” (p. 242). En ese orden de ideas, la solidez del mundo representado mediante la univocidad se descompone por la vía de la diversidad lingüística. No obstante, plantea Bajtín alrededor del carácter monológico del Drama: “Las réplicas de un diálogo dramático no rompen el mundo representado, no le confieren una multiplicidad de planos; por el contrario, para ser auténticamente dramáticos precisan de la unidad monolítica de este mundo” (2003, p. 31).

De igual forma, la palabra ajena permea la subjetividad individual y el discurso del personaje se constituye dialógico en la medida en que los ecos de otras voces-textos se integran de forma dialéctica en su discurrir verbal. Este mecanismo de hibridación discursiva se ha denominado *Intertextualidad*, concepto desarrollado por Julia Kristeva a partir de su lectura de la propuesta analítica de Bajtín en torno al dialogismo (1963). Plantea la autora búlgaro-francesa en su texto: “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, la construcción textual como mezcla de citas, donde un texto absorbe y transforma a otro texto. (Kristeva, 1997). Bajo esta premisa, la obra presenta la interacción textual, teniendo en cuenta de entrada que el mismo título y algunos de sus

personajes aluden a la tradición literaria; sin embargo, lo que este apartado convoca es la presencia de formas textuales que descomponen el diálogo a partir de procedimientos intertextuales como la cita, el plagio o la alusión (Genette).

A manera de ejemplificación de lo anteriormente referido, pueden destacarse en esta obra citas a pie de página, a modo de paratextos, como en el caso de la escena I al libro álbum *Los misterios del señor Burdick* de Chris van Allsburg y el *Tractatus lógico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, para asemejar el componente estructural de la representación que se prepara en el interior de la obra. Además, en la escena VIII (La seducción), el Doctor V. declama un fragmento de las *Humoradas* de Ramón de Campoamor, siendo explícito con la cita: “<sup>4</sup>Ramón de Campoamor (...)” (2008, p. 248). De igual forma, la alusión desde el personaje “Hombre con máscara” al asesino en serie Tsutomu Miyazaki, conocido como el asesino Otaku en la escena XIX, al reproducirse la historia de la *Señora a la que le han matado sus hijos*. Por otra parte, el intertexto se inserta directamente en el diálogo de los personajes, tal como ocurre en la escena XXII, cuando Frankenstein revive a la perra que han encontrado y se expresa mediante el texto original de la novela de Mary Shelley.

En *Pinocho* y *Frankenstein* le tienen miedo a Harrison Ford la desintegración dialogal también se plantea desde la actividad testimonial (narrativa) del personaje: Señora a la que le han matado a sus hijos. Este efecto épico desnaturaliza la expresión y da paso a la suspensión de la acción mediante la inserción del relato en el diálogo. Así se manifiesta en la escena XIX (La historia de la señora a la que le han matado a sus hijos), donde hay lugar para reconstruir a través de la palabra y la acción simultánea el evento del asesinato de Erika y Konno a través del discurso de la Señora. Asimismo, en el intercambio verbal de esta escena, el personaje “Hombre con máscara” expone la particularidad de su lenguaje a partir de significantes sueltos; ruptura del orden sintáctico que dispone de forma esquizofrénica el enunciado, en el cual la experiencia de continuidad temporal se torna discontinuidad. En el siguiente fragmento de la escena

XIX se distinguen claramente estas dos posibilidades de descomposición del lenguaje: narración y discontinuidad sintáctica:

**SEÑORA A LA QUE LE HAN MATADO A SUS HIJOS:** El resto del cuerpo lo quemó hasta que se hizo polvo y me envió todo en una caja, junto con varios de sus dientes, fotos de sus ropas y una postal que decía: / **HOMBRE CON MÁSCARA:** Konno. / Incinerado. / Huesos. / Investigar. / Prueba. (p. 274)

### *Descomposición de la acción*

En *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, la acción, determinada por la exposición de los personajes (niños) a situaciones de acoso y experimentación violenta, por parte del Dr. V., en un ambiente de encierro (Primera parte) y su respectiva fuga, expuestos a los peligros del mundo de afuera (Segunda parte), incorpora algunos recursos que subvierten la forma clásica. Ante esto, la condición fragmentaria en el desarrollo de la acción, la adopción de elementos metateatrales que desarrollan otra construcción teatral dentro de la obra, la inserción de un referente real (deformado en la obra), así como la epicidad de la proyección del texto que relata la acción y la narración que se hace en paralelo con la ejecución de lo narrado, descomponen la constitución de una forma que apela por preservar aquello que no esté separado: “de las circunstancias íntimas y externas” (Szondi, 2011, p. 135) que se establecen en el seno de lo interpersonal, limitando el suceso.

Ahora bien, la estructuración de la acción en la progresión entre escenas también se escinde en su temporalidad y adopta el carácter fragmentario para descomponer la unidad de tiempo. Esta ruptura puede reconocerse en la transición de escenas como las del inicio, *Primera parte:* (Prólogo) y (Los mirones), donde la primera está constituida por una acotación de los niños mirando postales, vigilando y corriendo; en la segunda, ya aparecen arrodillados con los brazos extendidos sosteniendo un libro pesado, como parte del castigo. De igual forma, marcando la supresión temporal se inserta la acotación (*Amanece*) en la segunda parte, específicamente en las escenas XXI (Accidente de Magia) e inicio de la escena XXIV (El Doctor V., atado a la cama). Además, como recurso que descompone la acción, en su sentido dramático, en la obra se aborda la



metateatralidad, expuesta desde el montaje de una obra “infantil” que tiene como protagonistas a Pinocho y Frankenstein, adaptando las obras de Carlo Collodi y Mary Shelley.

Para Patrice Pavis (1980) el *Metateatro* puede entenderse desde la teatralización de la vida, autoconsciencia de la teatralidad –metacrítica- y la escenificación como proceso, no como producto. En el caso de *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* se plantea una obra contenida dentro de otra, la cual fragmenta la acción principal para dar paso a los ensayos propuestos por el Dr. V. (Director) para la *Compañía Teatral Liliput*. Es así como después del prólogo se insertan: a) I. Escenas de la obra 1: Geppetto observa a su muñeco (Pinocho), rebana su madera y se niega a asumir que su creación habla; b) II. Escenas de la obra 2 (*Por partes*): Dr. V. sostiene una sierra frente a partes de cuerpo y elementos artificiales, se ilumina a Geppetto quien duplica la imagen del Dr. V.; c) V. Escenas de la obra 3 (*Nacimiento de F*): Dr. V. expone, a partir de los movimientos de F, su forma de dar vida a Frankenstein y; d) IX. Escenas de la obra 4 (*Prótesis*): Pinocho aplasta a Pepe grillo, Geppetto golpea la puerta pero Pinocho ha perdido parte de sus piernas al sacarlas del brasero, entonces su padre le coloca unas prótesis.

Con lo anterior, se plantean algunas disquisiciones alrededor de la descomposición de la acción. Primero, se reconoce cómo desde el prólogo hasta la escena X la obra se desplaza entre la representación interna (I, II, V y IX) y la externa (Prólogo, III, IV, VI, VII, VIII y X), alterando la lógica secuencial. Segundo, la interrelación entre personajes de las dos obras que trasgreden las fronteras entre ellas, adoptando lo teatral como parte de lo “real” en el mundo posible configurado en la obra (metateatralidad). Por último, la expresión de la autoconsciencia teatral aludiendo a la estructura y motivaciones escénicas, tal como se precisa en la acotación inicial del primer ensayo: escenas de la obra (*Estudio de materiales*): “Las escenas representadas por la Compañía Teatral Liliput ya estarán comenzadas, no será el principio ni el final de ellas, siempre serán

*escenas intermedias, provocaciones que se van juntando a medida que avanzan*” (2008, p. 228).

Por otro lado, la pretensión dramática de excluir la *cita* y la *variación* como elementos que desestabilizan la acción en el Drama apuntan a lo expresado por Szondi: “No es la exposición (secundaria) de algo (primario), sino que se representa a sí mismo; es idéntico a sí mismo. [...] La cita lo remitiría a lo citado, mientras que la variación pondría en entredicho su cualidad de «primigenio»” (pp. 75-76). Por consiguiente, la alusión y deconstrucción de referentes reales y literarios en la obra descompone el sentido primigenio de la acción supeditándola a los referentes sugeridos. De esta manera se manifiesta, a nivel general, una variación en torno a la historia de Pinocho, Frankenstein y el Dr. V. (Víctor Frankenstein) planteando como pre-texto la literatura infantil para exponer la experimentación del mundo adulto sobre la infancia. Además, se referencia la historia de un asesino real (Tsutomu Miyazaki), apodado como el “Asesino Otaku”, quien en la historia real secuestró y asesinó a cuatro niñas entre 4 y 7 años, pero en la obra de Rubiano aparece como un hombre que usa máscara de japonés y ha matado a más de cien niños; además de Erika y Konno, hijos de la Señora a la que le han matado sus hijos.

La acción desarrollada en esta escena (XIX. La historia de la señora a la que le han matado sus hijos), inserta una diégesis que la descompone por la mediación del suceso pasado incorporado en la trama y la alternancia de narración y acción, trasgrediendo la forma dramática centrada en el presente continuo y la espacialidad y temporalidad que dividen la situación de enunciación del relato con lo presentado. A partir de la narración de la Señora a la que le han matado sus hijos, se alterna la historia con la representación distanciada del acto al que se alude: “Ya había matado a más de 100, leí la noticia, luego se llevó a mis niños. (*El japonés toma a los dos niños de la mano.*) A Erika le dejó morir de neumonía. **ERIKA**: ¡Ay!” (p. 274). De igual forma, para acentuar la metalepsis, el personaje principal de la narración (Hombre con máscara) expresa su voz a partir del anuncio explícito que fragmenta el relato de la señora: “[...] En la última foto ella ya

estaba muerta; por detrás de la postal había una frase formada por palabras cortadas de revistas, decía: / **HOMBRE CON MÁSCARA:** Erika. / Frío. / Tos. / Garganta. / Descansar. / Muerte” (p. 274).

Por último, aparece en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* un recurso que descompone claramente la función de la acción desde la perspectiva dramática: la proyección de la historia a través de la exposición de los sucesos. De manera específica, como artificio épico, especifica Szondi: “A efectos de distanciar el desarrollo de la acción, carente ya de la orientación finalista y el imperativo de la acción, propios del drama, se emplearán textos intercalados mediante proyecciones [...]” (p. 180), para interrumpir y comentar la acción. En ese sentido, en lo concerniente al inicio de la Segunda parte, en la acotación a pie de página de la escena XV (El aterrizaje), se constituye como un ejemplo fidedigno para obstaculizar y exponer: “En el oscuro se proyecta la siguiente información: `Luego de varios intentos, P, F y blanco lograron salir. Sostuvieron un viaje aéreo durante aproximadamente cuarenta segundos” (p. 263).

### **3.5 Descomposición del diálogo y la acción en *Sara dice* (2010)**

#### *Descomposición del diálogo*

En *Sara dice*, el extrañamiento producido por la desviación del sentido lógico-tradicional del diálogo es un correlato de lo paradójico en el planteamiento temático: una sociedad distópica que ha institucionalizado la práctica violenta a partir de los dictámenes de la Norma. Las relaciones intersubjetivas se tornan caóticas e ilógicas, ante esto el medio de expresión verbal de los individuos se impregna de narración y procedimientos lúdicos desde el absurdo. La palabra toma en ocasiones distancia de la acción en que se erige, a veces la contradice y en otros momentos la redundante, dando lugar a un juego de rupturas que desintegran la mimesis discursiva. En ese sentido, se parte de los rasgos estéticos que sustentan la presencia de lo épico en la dramaturgia (Peter Szondi) y el análisis del *Teatro del absurdo* que desarrolla Martín Esslin desde la perspectiva de la obra de Samuel Beckett (Capítulo primero), así como los aportes de

Jesús Portillo Fernández sobre las circunstancias en las que una conversación puede tornarse absurda, especificadas en su artículo: “Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor” (2013), para desarrollar el siguiente análisis.

Ahora bien, dentro de los procedimientos a nivel discursivo que descomponen la forma dramática del diálogo, plantea Szondi en su *Teoría del drama moderno* la presencia de un Yo épico que funciona como *Traspunte*. Alrededor de este rasgo estilístico se efectúa la exposición del carácter teatral de la representación y en ese quiebre de la ilusión escénica aparece este relator: “La ilusión se destruye cuando la estructura del drama se disocia; esto es, cuando, por así decirlo, sobre la relación interpersonal se erige otra que la atraviesa (ya sea sobrepuesta a las personas o propia de su intimidad)” (2011, p. 200). Este Yo épico que transversaliza la obra viene a ejercer la función, en el caso de *Sara dice*, de expositor que contextualiza y conciencia narrativa que testifica la acción. Así se manifiesta en la voz del personaje Natural, quien suele aparecer dentro de la obra con las posibilidades de leer o escribir, indicando que lo que sucede es producto de su anticipación a las acciones o es parte de una construcción ya establecida, apareciendo como un demiurgo:

**NATURAL:** (*Rapa las notas que lee su padre. Lee o escribe.*) Caso once: el hombre con evidente retraso mental, llamado Natural, puede tener un hermano que es su hermana, que será asesinada por dos hombres que son hermanos. Aunque todos podrían ser de la misma familia, pero no. (2010, p. 316)

Este Yo épico no solo relata el acontecimiento, sino que además se asume como parte del universo de ficción de la obra al autorreferirse. Su accionar narrativo contempla la exposición de la acción, como ocurre en la introducción al describir los personajes (Mensajero, Secretaria, Sara Antes Yi) y los sucesos que allí se desarrollan. De igual forma, este recurso es adoptado por otro personaje: La Referente, una presentadora radial en vivo que a manera de prólogo informa sobre la creación y objeto de la Norma. El Traspunte (Natural) aparece como un demiurgo (con aparente retraso mental) que a través de la escritura o lectura anticipa la acción, haciendo un seguimiento de los casos seleccionados por la Norma. Así sucede en la primera escena (Los extremos se tocan), al

mencionar el caso cuatro: elección de Sara como víctima; y al final de la segunda escena, cuando refiere al caso diez: su elección como victimario.

En *Sara dice* el diálogo también se descompone en su función comunicativa al adoptar un carácter narrativo en la acción. Así lo que se dice paralelamente se hace, bajo un efecto redundante, destacando el factor representativo y diegético del momento que se objetiviza bajo la palabra. Sucede en la escena 1. (Los extremos se tocan), bajo el intercambio verbal entre Sara Antes Yi y la Secretaria: “**SECRETARIA:** Te sonrío. (*Sonríe grande.*) / **SARA ANTES YI:** Yo no. (*No sonrío, retiene aún más cualquier posibilidad de sonreír.*) / **SECRETARIA:** Muevo la cabeza hacia un costado y te señalo la puerta con el brazo completamente extendido. (*Haciéndolo.*)” (p. 305). Asimismo, aparece de forma más enfática e ilustrativa en la escena seis, en el momento en que Sara relata el accidente en la gasolinera, en el cual debía ser asesinada, pero la injerencia del Hombre con aspecto de musulmán evita que se cumpla con el cometido del verdugo:

**SARA ANTES YI:** Cuando la bala va a la altura de los puestos de atrás del carro, un hombre con aspecto musulmán cruza a toda velocidad la escena, es más rápido que la bala, toma la bala, se quema con la bala, le cambia el rumbo, evita que impacte contra mí y la redirige hacia otro lugar. / En el otro lugar, una señora con maletas recibe el impacto en el cuello. / El hombre con aspecto de musulmán sigue su carrera. / El hombre con gabardina y sombrero, dice: Nooooooooo. / Yo suelto la manguera de gasolina. Me quedo sentada en el piso. / La señora con maletas trata de hablar pero se ahoga, solo se escuchan gárgaras. (p. 321)

Aparte de estos procedimientos narrativos, la forma del diálogo en *Sara dice* también presenta la desintegración de la coherencia lógica por vía del absurdo. Entre estos modos de ruptura dialogal se encuentran los reseñados por Martín Esslin en su estudio sobre el *Teatro del absurdo*, específicamente al referir lo relacionado con Samuel Beckett desde el análisis que hace Niklaus Gessner en *Esperando a Godot*. Así, se destacan para el análisis de *Sara dice*, los *Double-entenders* y las *Repeticiones*, así como la relación de *Contrapunto* que señala Esslin. Si bien no aparece un despliegue conceptual alrededor de estos signos formales, la sola significación, entendida desde la presencia de lo ilógico a partir de la negación de representar el tradicional intercambio dialéctico de ideas a través del diálogo, es pertinente para desarrollar este punto. Es apto aproximarse desde

estas instancias, en la medida en que existe una vocación lúdica con el lenguaje, condición que tiene su correspondencia en la formulación de una trama impregnada de paradojas e ironía.

Ahora bien, los *Double-entenders* se plantean como un mecanismo de anfibología que asume el enunciado desde la ambigüedad, desplazando la unidad interpretativa para dar apertura a otras significaciones en el diálogo. De esta manera, se deslinda la función monosémica de la forma dramática para integrar lo polisémico, asumiendo la desvalorización del *lenguaje como vehículo de verdades esenciales* (1966, p. 66), tal como lo plantea Esslin en torno a la desintegración del lenguaje en Beckett. Ante esto, son frecuentes en *Sara dice* este tipo de expresiones con un tono humorístico, a manera de juegos semánticos, como sucede en la “Escena 3. El caso diez (Primera parte)” en medio del relato de los personajes Abuelo y Abuela, acerca de la llegada de Natural a sus vidas y los cuidados especiales: “**ABUELA:** (*Le señala los testículos.*) Tú aportaste el contenido. / **ABUELO:** (*Le señala el vientre.*) Ya tenías el continente.” (p. 314). De igual forma, dentro de los códigos instaurados por la pareja de ancianos, el uso de palabras como “masaje” adquiere otro tipo de connotación al aludir a la masturbación, tal como se presenta en la escena mencionada.

El recurso de la *Repetición* centra la atención del mensaje sobre el significante, siendo divergente con el protagonismo clásico del significado. La materialidad de las palabras, la plasticidad y sonoridad del enunciado, el juego de combinaciones y las elecciones lexicales dentro del sistema de la lengua que enfatizan en la expresión, más que en el sentido, contribuyen a la disolución del diálogo como mecanismo de reproducción de ideas por antonomasia. Así se manifiesta en la primera escena (Los extremos se tocan), en el momento en que Sara por fin es atendida por la secretaria: “**SARA ANTES YI (LA PELINEGRA):** (*Entra. A la SECRETARIA.*) / Llevo una hora esperando. / Llevo dos horas esperando. / Llevo tres horas esperando. / Llevo cuatro horas esperando. / Llevo cinco horas esperando. / Seis. Es demasiado” (p. 304). Sin optar por la elipsis, la reiteración que hace Sara sobre el tiempo que ha pasado agudiza el tedio de la espera.

Por otra parte, lo absurdo en el lenguaje mediante el recurso del *Contrapunto* evidencia la contradicción entre dicción y acción, estableciendo desde una relación de incongruencia la escisión con una lógica de la correspondencia. En *Sara dice* aparecen varios momentos en los que se inserta este rasgo formal, evidenciado en escenas como la tercera, en la cual los abuelos (Padres) de Natural especifican sus cuidados: “**ABUELO:** Teníamos que probarlo todo antes que él, para que no estuviera muy caliente. (*Prueba y escupe.*) ¡Hijueputa, está hirviendo! (*De todas maneras se lo da de beber a Natural.*)” (p. 315). Las acotaciones permiten reconocer la contraposición que se hace expresa y en ocasiones brindan la posibilidad de ser el mecanismo mediante el cual se desvirtúa lo erigido por el personaje, tal como sucede en el inicio de la obra en la escena 0. (Introduzco), a partir del diálogo preliminar de Natural: “(Lee o escribe.) Mis papás no saben que fumo. (No fuma.)” (p. 304).

Bajo la perspectiva teórica de Jesús Portillo Fernández en su artículo: “Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor” (2013), se plantean algunas circunstancias pertinentes para examinar esta categoría estética en *Sara dice*, entre las que se encuentran: a) No coincidencia del referente (Incomprensión de la situación o del contenido proposicional desde un contexto compartido), b) Irrelevancia absoluta (Carencia de pertinencia de los mensajes) y c) Errores de enunciación (Construcción enunciativa). Estos mecanismos de desintegración de la coherencia lógica de los enunciados permiten dilucidar sobre la crisis de la forma dialogal en *Sara dice*, en ese sentido, será preciso mencionar de forma sintética su manifestación en esta obra, como complemento de la propuesta de descomposición que se viene analizando.

En función de la característica (a), entre los momentos en que el referente no es compartido y genera ambigüedad aparecen, a manera de ilustración, situaciones como la presentada en la escena “7. En la casa”, descontextualizando la expresión “Mercurio”, ya que Sara con ayuda del Mensajero ha solicitado con antelación al Doctor cuarenta miligramos de este elemento químico y ha optado por envenenar a su familia, en medio

de la cena aparece la alusión a esta palabra: “**ANDY:** Delicioso. / **EMILY:** ¿Cómo se llama este plato? / **MENSAJERO:** Mercurio. / **LARRY:** Como el planeta” (p. 326).

En lo correspondiente a la impertinencia de los mensajes (b), como elemento irrelevante que expresa lo absurdo en el discurso verbal, se resaltan algunos momentos en los que en medio del intercambio y desarrollo de una idea se insertan expresiones que desconectan el hilo lógico del enunciado. Ante esto, aparecen diálogos como el pronunciado por Natural en la primera escena, al mencionar el caso de Sara: “Caso cuatro: Mujer que tiene dos piernas, dos brazos, dos ojos, dos orejas, dos senos, nueve orificios: siete visibles y dos ocultos, y dos nombres, es escogida para ser ejecutada” (p. 308), haciendo énfasis en el carácter dual de las partes del cuerpo. Por otra parte, en lo concerniente a los errores en la construcción enunciativa (c), propios de una experimentación con los sintagmas, partiendo de: “hacer una selección aleatoria de elementos discursivos de nuestro interlocutor [para] dar como resultado un enunciado absurdo.” (2013, p. 123), tienen su correspondencia en la falta de locuciones conjuntivas que cohesionen los enunciados, tal como se presenta en la escena “7. En la casa”:

*Antes de que llegue SARA, la familia discute: / **FAMILIA:** No tenemos mausoleo... / Una lápida es demasiado macabro... / Cremación... / Sin carros funerarios porque forman trancones de tráfico... / Y las flores en las tumbas se marchitan y son contaminantes... / Y si la enterramos... / ¿Quién la visitará en un cementerio? / Se señalan entre todos. Risas. (p. 325)*

### *Descomposición de la acción*

La particularidad en la estructuración de la trama, la elección de una temática que inserta el universo ficcional en una simulación distópica y los procedimientos épicos y absurdos que se cruzan en el desarrollo de la acción, se constituyen como precedentes para discernir sobre su descomposición en *Sara dice*. Ante esto, el mecanismo de montaje entre las acciones, la inestabilidad en la constitución de la ficción dramática, la narración que comenta y anticipa, la yuxtaposición del suceso pasado sobre el presente y la integración del espectador, permiten elucidar la forma de descomposición de la acción dramática en esta obra. En *Sara dice* las escenas, dispuestas de forma fragmentaria,



están ordenadas a manera de montaje sin seguir necesariamente una lógica causal entre ellas. A propósito, Víctor Viviescas, estableciendo las características específicas de la “Escena épica” en su artículo: “Modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana” especifica lo relacionado con la acción a través del montaje:

En lo que respecta a la acción, el principio de montaje se opone a la concepción organicista de la acción, a su evolución concentrada hasta la crisis, como lo prescriben Aristóteles y Hegel, cada uno en su momento. El montaje refuerza el efecto de dispersión, proliferación y yuxtaposición de la acción dramática. (2005, p. 37)

En ese sentido, la disposición de las escenas, sin una relación de causalidad en el orden establecido, se estructura atendiendo al énfasis de tres casos: a) Caso tres (La familia de Sara y sus elecciones), b) Caso cuatro (Peripecias de Sara, específicamente), y c) Caso diez (La elección de Natural como victimario). La particularidad que complejiza una acción, que se descompone de su ideal orgánico, es planteada como parte de un designio textual, es decir, *Sara dice* está puesta en relación con un pretexto que se lee o se escribe. Esta condición se hace manifiesta en el acto de lectura o escritura de Natural, personaje metadieético que relata las acciones y los casos, haciendo parte de una trama truculenta en la que las posibilidades de reescribirse e interrelacionarse, tal como se enuncia en las escenas: “8. Otra posibilidad (en caso de que no murieran) y “9. El caso cuatro es como el caso nueve y como el caso doce”, se hace latente.

Es preciso, desde lo anterior, distinguir la construcción de la ficción en *Sara dice* como inestable, en la medida en que desde la fábula se plantea la escritura como un juego de alternativas para el planteamiento del conflicto y las resoluciones. Así, la trasgresión de lo que asume Szondi para el Drama como “Entidad absoluta”, en la que el dramaturgo se ausenta para no interferir en las motivaciones y causalidades que generan la lógica dramática, se ve desplazada por un tipo de intervenciones *Deus ex machina* que insertan el valor de la escritura en la constitución de la obra. A propósito plantea Szondi: “El drama no se escribe, sino que se plantea en escena. Los términos enunciados en él serán siempre «re-soluciones» que se profieren en el entorno de una situación, sin excederla. Bajo ningún concepto se considerarán emanaciones del autor” (p. 74). No obstante, el

tipo elecciones sobre la trama que reteatralizan la obra evidencian en *Sara dice* la intervención dramatúrgica desde un Yo épico, tal como se reconoce al final de la escena siete (En la casa), al ser envenenada la familia de Sara:

**NATURAL:** (*Los señala uno por uno mientras mira una lista.*) Oclusión pulmonar, infarto cerebral, paro neuronal, parálisis linfática, ceguera seguida de espasmos e hipotermia. Retraso mental irreversible. (*Enciende la radio.*) Sé escribir, y estoy quedándome ciego por escribir en la oscuridad. (*Toda la familia comienza a resucitar.*)

#### 8. OTRA POSIBILIDAD

En caso de que no murieran. (p. 328)

Ahora bien, este Yo épico (Natural) opera sobre la descomposición de la acción comentándola (como se precisa en lo referido al diálogo) y anticipándola, como una conciencia que se erige sobre el eje de la fábula para establecer un orden desde la ruptura. Por ejemplo, al inicio de la obra es quien introduce los personajes y sus acciones: “Veo a un hombre que no tiene retraso mental evidente como yo, pero que por sus gestos da a entender lo contrario” (p. 303). Más adelante, en la primera escena (Los extremos se tocan), interrumpe el evento de la narración de Referente y el diálogo de Mensajero con Sara para adelantar la acción: “Caso cuatro: Mujer que tiene dos piernas, dos brazos, dos ojos, dos orejas, dos senos, nueve orificios: siete visibles y dos ocultos, y dos nombres, es escogida por su familia para ser ejecutada” (p. 308).

Asimismo, la yuxtaposición del suceso pasado sobre la acción del presente establece una ruptura con la pretensión dramática del tiempo dramático: “El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo” (Szondi, 2011, p. 76). Esta condición temporal se ve desplazada en *Sara dice* por la aposición de tiempos en la escena seis (El caso cuatro), en el momento en que la hermana de la cabeza, personaje que por equívoco ha sido destinataria de la bala que acabaría con la vida de Sara, narra el siniestro del que ya se había salvado su hermana (Señora–Cabeza), mientras se inserta el personaje Azafata que hace parte del suceso narrado.

Por último, como procedimiento que descompone la acción dramática, está el desplazamiento de esta al público; es decir, lo que en el teatro épico es caracterizado por Szondi mediante la confrontación y participación en la acción, liberado del efecto sugestivo de la ilusión: “La relación entre espectador y drama conoce sólo la separación absoluta y la identidad absoluta, pero no inferencias por parte del espectador ni tampoco interpelaciones a éste desde el drama” (pp. 74-75). Dentro de este marco referencial, el recurso de la inserción del espectador en la obra, tal como sucede en *Sara dice*, específicamente en la escena cinco (El caso tres – Segunda parte), al designar a “Alguien” del público para que reemplace a Sara en la elección del miembro de su familia que será víctima, funciona como elemento desintegrador de una acción que para ser absoluta requiere que el espectador esté: “paralizado ante la impresión que le cause ese mundo paralelo” (p. 74). En la escena queda así presentada la co-acción con el público: “**CHARLOTTE:** (*Va por una foto de Sara y se la pone a Alguien del público.*) Algo sobre alguien que haga de Sara. / **EMILY:** (*Dulce. A ALGUIEN que sostiene una gran foto de SARA.*) No te preocupes, es solo para tener la presencia de alguien” (p. 319).

Para finalizar este capítulo y a la vez introducir el siguiente, el sistema de correspondencias diálogo-acción-personaje, desde su puesta en cuestionamiento, privilegian la figura del personaje, asumido así como causa/consecuencia de la crisis del drama según lo expuesto por Sarrazac (2013). Ante esto, será preciso el acercamiento a su desdramatización en calidad de sujeto de una acción y enunciador, por lo tanto las referencias y recurrencias a lo ya expuesto servirán para complementar el siguiente ejercicio analítico. Se parte entonces de su concepción clásica, su relación con lo humano-individual, su puesta en crisis y los rasgos de su descomposición formal, para sedimentarse en una tipificación que surge como una propuesta de análisis a la dramaturgia de Rubiano. Asentir entonces una *Poética de la descomposición* es abordar los elementos que entran en cuestión en la forma dramática, asumidos en su escritura teatral desde una estética personal que también da cuenta de las mutaciones causadas por la relación Crisis del Drama/Crisis de la Representación. Acción y diálogo son

componentes que difícilmente pueden abarcarse en su totalidad en esta disertación, quedan enunciados tangencialmente para dar paso a una arista que suscita un interés preponderante: *La representación del individuo en la dramaturgia de Fabio Rubiano*.

#### **4. La representación del individuo a través de la descomposición del personaje dramático en la dramaturgia de Fabio Rubiano: El personaje épico, fragmentado y absurdo**

“¿Qué es, para un personaje, su propio drama? Cada fantasma, cada criatura del arte, para llegar a existir debe tener su propio drama. Es decir, un drama del cual sea personaje y por el cual es personaje. El drama es la razón de ser del personaje, es su función vital: lo necesita para existir.”

*Seis personajes en busca de autor*, Luigi Pirandello.

El personaje se ha constituido como uno de los ápices de la reflexión teórico-estética alrededor del teatro. Está subordinado a la fábula, elevado a una categoría esencial en el *Drama*, radicalizado en su función imitativa por el *Naturalismo*, determinado por las condiciones sociales, escindido tras su puesta en crisis o “amenazado por el actor”, las huellas de lo real se han fundido en su disposición ficcional; ya sea por imitación, representación o simulación de lo humano. Lo cierto es que su puesta en crisis, formulada desde el cuestionamiento de la mimesis teatral, ha derivado distintas formas de a-parecer en la escritura escénica, posibilitadas por el distanciamiento de modelos canónicos y la reformulación de la finalidad/función del *Drama*, así como las repercusiones que se manifiestan en este a partir de la disolución del sujeto.

Su dimensión escénica, materializada en el ejercicio de la representación, le confiere complejidad a su estatuto, en la medida en que la misma relación con el actor abre otras posibilidades estéticas que ahondan en el debate sobre su razón de ser y persistir. A propósito, Robert Abirached en su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2011), texto fundamental para reconocer su evolución, desde la voluntad mimética clásica hasta su estado de crisis permanente en la actualidad, realiza un abordaje que manifiesta en su recorrido todas las contingencias de ese ser, el cual según el autor está sujeto a un renacer constante, con sus reajustes según la época y cuya condición se hace irreductible. Se anexa a lo referido por Abirached la sentencia de Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*: “El personaje no ha muerto; simplemente ha llegado a ser

polimorfo y difícilmente aprehendible. Esta era su única posibilidad de supervivencia” (1980, p. 362).

Su periplo inicia siendo máscara (*personae tragicae/comicae*), una relación semántica que lo determinó en la época clásica. No obstante, esta condición se distorsiona en el momento en que el semema *persona* se desplaza, identificándose directamente con el *ser humano*, escindiéndose así del nexo que lo anclaba de forma primigenia con el artificio teatral (máscara). Esta resignificación ahonda en la problemática de la “correspondencia” entre personaje-persona, fundamentada en la mimesis teatral, discusión que sustenta la contingencia de lo humano en el sujeto de la ficción teatral, ya sea dentro de la tradición pre-dramática o dramática como: arquetipo, tipo, alegoría, carácter, rol o individuo, tal como lo precisa José Luís Alonso de Santos en su capítulo dedicado al personaje, dentro del libro *La escritura dramática* (1998).

Ahora bien, dentro de la puesta en crisis de la mimesis teatral, el personaje se presenta en el *Drama Moderno* y las formas contemporáneas como: *desencarnado* (Simbolismo), una *abstracción andante* (Alfred Jarry), *supermarioneta* (Edward Gordon Craig), *metapersonaje* (Luigi Pirandello), *montado y desmontado* (Bertolt Brecht), *sin doble* (Artaud) y *desnudado* (Teatro del absurdo), según lo expuesto por Robert Abirached; es un personaje sin carácter, ausente de identidad, un *fantasma sin sustancia* al que Jean-Pierre Sarrazac ha denominado *Impersonaje*. Estas variaciones que contempla Abirached en el texto mencionado con anterioridad y Sarrazac en la relectura que hace de este, permiten reconocer, no necesariamente su muerte, sino su carácter proteico, en un estado de crisis permanente que es el “signo y condición de su vitalidad, a medida que el mundo va cambiando” (Abirached, 2011, p.423).

#### **4.1 Un eje problemático: la relación personaje/persona**

Desde la perspectiva clásica, la pretensión de verosimilitud y la elección de supeditar el personaje a la acción, determinaron una mimesis teatral constituida por la representación de modelos sujetos a los “seres reales” y a lo que Alonso de Santos precisa como:

“concepto y definición de ‘persona’ vigente en la sociedad” (1998, p. 197). En ese sentido, es válido exponer de forma breve lo que Abirached señala desde los presupuestos fundamentados por la retórica latina, para efectos de asimilar la condición del personaje y su relación con la acción en la época clásica: *Persona*, *Character* y *Typus*. Será necesario prestar una atención especial al Carácter, bajo la premisa de que este es uno de los ejes sobre el cual se centra la relación problemática que surge en el seno de su radicalización en el *Drama absoluto* y su posterior puesta en crisis.

En lo que respecta a *Persona*, refiere en primera instancia a la máscara, el rol que media entre el ser que actúa y el ser textual: “una imagen del mundo, de la sociedad y de los hombres” (Abirached, 2011, p. 24). Esta condición le otorga abertura al personaje, en la medida en que como lo asume el teórico francés, su movimiento se da en el doble espacio de lo real y lo imaginario. Por otro lado, el *Typus* (Tipo) se asume desde un simbolismo que permite reconocer las huellas del *imaginario colectivo*, su funcionamiento se da por repetición comportándose como estereotipo, prototipo o arquetipo. La identificación en este caso, por parte del público, otorga una forma de verosimilitud que impone unas señas de identidad compartidas con la memoria colectiva de la época. Estas dos dimensiones: *Persona-Typus*, se articulan fundamentalmente con *Character*, modalidad que se describe a continuación.

El *Carácter*, relacionado con el comportamiento del personaje desde lo constitutivo en su forma de ser, definido por sus acciones (Aristóteles) y que le atribuye rasgos constitutivos de una identidad, es determinado por Abirached teniendo en cuenta que “se trata de un conjunto de disposiciones cualificativas y de índices de coherencia mínima que fundamentan un comportamiento, sin acotar necesariamente todas sus motivaciones” (p. 33), condiciones que se asumen desde signos de caracterización como la pseudobiografía, el perfil psicológico y una conducta verosímil. Complementario a esto, García Barrientos señala la relación del concepto de carácter con las “determinaciones cualitativas de las personas”, visto generalmente desde una dimensión psicológica que se complementa con rasgos físicos (apariencia), el estado, la edad o la

constitución. Por su parte, Pavis define en su *Diccionario* esta modalidad teniendo en cuenta que:

Los caracteres de la obra constituyen el conjunto de rasgos psicológicos y morales de un personaje. [...] se presentan como un conjunto de rasgos característicos (específicos) de un temperamento, de un vicio o de una cualidad. [...] El carácter es una reconstitución y un ahondamiento de propiedades de un medio ambiente o una época. El carácter se transforma en un ser ficticio y real con el cual no podemos sino identificarnos [...]. (pp. 49-50)

Estas consideraciones vinculan la búsqueda de verosimilitud en el personaje desde la mimesis teatral, postura que tendrá una continuidad hasta el siglo XVIII bajo el *Imperio de la fábula* y que se radicalizará con la constitución del *Drama absoluto*, confiriendo individualidad a su existencia en función de una nueva actividad mimética que dote de artificios de la ilusión su condición. Así entonces, con el advenimiento del *Drama burgués*, el personaje adquiere un estatuto civil, una biografía y un comportamiento que funcionan como espejo de la ideología y moral de la burguesía desde una mimesis sujeta a la conveniencia del ideal de clase, hasta sedimentarse en una esencia naturalista, en la cual adquiere una voluntad imitativa con respecto a los modelos que ofrece la naturaleza del ser en el espacio de lo “real”, con perfiles más elaborados en lo concerniente a lo psicológico/realista y su organicidad.

Con lo anterior, se evidencia entonces una relación personaje/persona que adopta lo humano como referente para la constitución del sujeto de la ficción teatral, con la pretensión de representar un retrato verosímil o un espejo donde se proyecte la idealización de una clase dominante. En todo caso, imitar la vida para producir un efecto de realidad. No obstante, a finales del siglo XIX, la mimesis teatral que se ha decantado en los siglos anteriores se reevaluará ante la crisis del orden de la representación, ante la contingencia de un Yo que ya no se presenta unitario, sino descentrado, disuelto en la multiplicidad, carente de sentido y que difícilmente puede ser captado por la instancia de un doble sobre el escenario. Se hace entonces problemática la función mimética de la relación Personaje/Persona, estableciendo así una puesta en crisis del personaje



dramático y la apertura a diversas formas de concebirlo dentro de las *ficciones singulares* que emergen desde el *Drama Moderno*.

#### **4.2 Descomposición del personaje dramático**

El personaje del *Drama*, descrito por Szondi (2011), es asumido como entidad inmersa en esa *actualidad interpersonal* que ubica al espectador frente a: “[...] una realidad artística donde confirmarse y reflejarse basada exclusivamente en la reproducción de la relación entre personas” (p. 72). Frente a esto, siendo congénere de lo humano, la suma de su palabra y acción se corresponden en el eje de esa relación y las resoluciones que emerjan de esa realidad; al igual que una plena identificación que surge en el retrato del plano intersubjetivo de ese mundo paralelo, en el que la forma absoluta de lo interpersonal evita la presencia de lo íntimo (intrapersonal) y lo ajeno al hombre (Yo épico). En el ámbito escénico, la relación actor/personaje debe asumirse desde una simbiosis que no permita entrever la separación existente, efectuando una naturalidad que refuerce ese efecto sucedáneo con la realidad.

Ahora bien, tras el cuestionamiento de la tradición dramática europea durante el siglo XIX, el personaje se deslinda de su forma y función dentro de la mimesis teatral. Por su parte, Jean-Pierre Sarrazac en su *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013) señala dentro de la crisis de la forma dramática lo concerniente a la contingencia en torno a la fábula, el diálogo, la relación escenario-platea y el personaje, señalando para este último que desde la “Crisis del personaje, el cual, borrándose, libera la Figura, el recitante, la voz” (p. 33). Es entonces el personaje moderno un ente des-caracterizado, en un estado de déficit permanente que tiende a lo impersonal, sujeto a plantearse como un doble diferente. Para caracterizar los aspectos que contemplan su debilitamiento, Sarrazac precisa especificaciones como las que se enuncian a continuación.

Inmerso en el advenimiento de una pérdida de características físicas y referencias sociales, tangencialmente carente de pasado, historia, proyectos futuros o porvenir identificables; asumido desde denominaciones atípicas, escindido en varias identidades,

presencia de un ausente/ausencia vuelta presente, figura que se distancia de su discurso y constitución que se hace fragmentaria, aseverando además para este que al estar “Reducido a sus funciones esenciales, como otras tantas trazas de su humanidad, próximo a la borradura por su concentración en un soporte tenue y enigmático, el personaje continúa hablando todavía” (Sarrazac, 2011, p. 196). En esa medida, ha desplazado su condición dramática hacia formas que revelan los contornos de su existencia artificial y en general, de su descomposición dramática.

Partiendo de lo anterior y retomando lo planteado por Szondi, puede asumirse que en el *Drama Moderno* el personaje toma cierta distancia con la identificación para centrarse en su realidad teatral; abierto al espacio de lo íntimo sobre la esfera de lo intrasubjetivo como posibilidad de interacción, a resoluciones que desbordan la acción interpersonal mediante la actividad *Deus ex machina* del dramaturgo, a desnaturalizarse a través de un Yo que se presenta distinto y montarse/desmontarse para descollar su carácter proteico, artificial y escindido, de tal manera que se descompone en formas experimentales que se derivan de la inserción de procedimientos estilísticos que desplazan la verosimilitud, unicidad y sentido, que caracterizan al personaje dramático.

Surge entonces un interrogante, ¿qué tipo de individuo representan estas dramaturgias derivadas de la *Crisis de la representación*? Es claro que ya no pretenden ser un reflejo fidedigno del mundo y del hombre, no obstante, presentan interpretaciones figurativas del proceso de despersonalización y descentramiento que sufre el sujeto de la crisis de la modernidad. Desde esta perspectiva, las variaciones que se postulan frente a la ruptura de la representación de un doble en escena tienen en cuenta aspectos como la pérdida de identidad y sentido del sujeto, mediante la presencia de un Yo que toma distancia de sí mismo y el mundo, la fragmentación psicológica (multifrenia - escisión del individuo en múltiples vías del Yo-) y lingüística (desautomatización del lenguaje), al igual que el descrédito de la razón y el advenimiento de la irracionalidad como actitud frente a la “realidad”. Esta formulación, sobre la base de la negación de un ego individual-racional, se manifiesta en la dramaturgia moderna y contemporánea, advirtiendo lo que Erika

Fisher-Lichte precisa como el desplazamiento del predominio de una problemática epistemológica hacia una ontológica (1994).

Con lo anterior, se hace manifiesta la intención del análisis que se presenta a continuación, para entrar así a sustentar la descomposición del personaje dramático en la dramaturgia de Fabio Rubiano, como un reflejo del estado de crisis permanente que presenta el personaje moderno y las formas posibles en las que el Yo asume su pérdida de unidad y sentido. Las modalidades que surgen como producto de la puesta en crisis de la forma dramática, traducidas en descomposiciones dentro de la dramaturgia del autor en mención, se formulan desde una reacción antinaturalista del drama burgués, los procedimientos épicos insertos en el drama moderno y la experimentación formal. Para tal efecto, será preciso abordar las categorías de personaje épico, fragmentado y absurdo, las cuales se expresan como formas de la descomposición del personaje dramático en *Mosca* (2002), *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) y *Sara dice* (2010), respectivamente.

#### **4.2.1 El personaje épico**

Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, publicada originalmente en 1956, contrapone lo dramático a lo épico y formula la superación de lo segundo sobre lo primero, en lo que corresponde al *Drama absoluto* y el *Drama moderno*, atendiendo a la tensión dialéctica que se da en el seno del Drama, entre forma y contenido, a partir de la incursión de rasgos épicos (narrativos) que ponen en cuestión la forma canónica, estableciendo así lo que se denomina *Crisis de la forma dramática*, evento que según Jean-Piere Sarrazac, citado por Catherine Naugrette en su *Estética del teatro*, obedece a “factores exógenos (desarrollo de la puesta en escena, de la decoración, de la actuación pero también del arte de la novela y, poco después del cine) como factores endógenos que atañen a la estructura interna de la obra dramática” (2000, p. 32). Para tal efecto, Szondi aclara el uso terminológico de lo que designa como “épico”:

Para ello se recurre a «épico» o «narrativo», que recoge el rasgo estructural común de la epopeya, el relato, la novela y otros géneros, consistente en la presencia de lo que ha dado en designarse como «sujeto de la forma épica» o «yo épico».” (p. 72)

En función de lo anterior, el sujeto épico que se expresa en el personaje se constituye como una voz que, en palabras de Pavis (1980), interviene para comentar y ordenar la fábula, acercando al dramaturgo a técnicas que son específicas del novelista. Bajo esta perspectiva el personaje ejerce un distanciamiento de la acción al interrumpirla mediante la narración, asimismo puede ubicarse como un sujeto que ejerce un tratamiento de objeto a los distintos elementos dramáticos, precisamente para desdramatizarlos mediante la exposición de su artificialidad; además, de presentarse en ocasiones como un *intruso* paradramático o extradramático (Sarrazac, 2011) que es determinante en las resoluciones de los demás sujetos de la acción. En función de la delimitación de este tipo de personaje, en la definición de “épico / epicización” del *Léxico del drama moderno y contemporáneo* se plantea:

El sujeto épico pone en juego, en escena, una forma narrativa cuyas modalidades pueden encontrarse tanto en el uso del relato –en su forma más simple- como en el \*montaje o el \*fragmento: en todos los casos, el sujeto épico introduce una ruptura de la \*acción dramática tal como la definió Aristóteles en su principio de unidad, de continuidad o de causalidad. La ficción se transforma entonces en reflexión. La visión del autor se refleja a través de una forma narrativa, por mediación del sujeto épico. [...] Cuando el sujeto épico se expresa en el modo de la enunciación, debe inventar su vocero, su portavoz, su mediador, su “narrador épico”. Al no poder encarnarse bajo la forma de un \*personaje, encuentra su solución en la *figura* [...]. (Barbolosi y Plana, 2013, p.85)

La epicización, tendencia que irrumpe en la constitución en el *Drama moderno*, tiene su influjo en la dramaturgia colombiana de la segunda mitad del siglo XX, tal como lo precisa Víctor Viviescas bajo el modo de representación épico-crítica, el cual tiene según el autor su arribo, experimentación y agotamiento en este marco temporal, antecediendo a la aparición de la escritura teatral postmoderna de finales del siglo XX. Por su parte, además de esclarecer los procedimientos sobre los que opera esta modalidad en función de la acción, el personaje y el diálogo en obras específicas de este periodo, Viviescas precisa que para su instalación se amalgaman dos factores: la

experimentación formal y la vinculación a movimientos sociales. En ese sentido, las características asociadas a esta tendencia son:

En primer lugar, su vocación pedagógica, que se expresa en la asunción de una problemática social, histórica, política o cultural, enfocada como problemática epistemológica con el propósito pedagógico de ilustrar al espectador. En segundo lugar, la condición referencial del universo de ficción. Y en tercer lugar, el recurso a procedimientos de representación que suspenden la ilusión escénica, provocando la crítica de la realidad representada. (2005a, p.35)

Siguiendo con el estudio que hace Viviescas, se pueden rastrear para la conceptualización del personaje épico algunos aspectos como: la aproximación al personaje novelesco y su relato subjetivo, el advenimiento de la autoconciencia y su inclinación hacia el reconocimiento como entidad ficcional, el uso de la ironía para suscitar la crítica en el espectador, el distanciamiento entre actor y personaje, así como la interpelación al público, entre otras. Estas operaciones se sustentan sobre el efecto de construcción y montaje que caracteriza al personaje de esta modalidad, asumiendo que “El estatuto mismo del personaje se construye mediante el procedimiento de montaje por acumulación de facetas y rasgos, puestos más en contraposición que en continuidad y refuerzo. El personaje aparece así 'despiezado' y 're-ensamblado'” (p. 37).

#### **4.2.2 El personaje fragmentado**

Cuando un personaje exhibe sus fisuras, la pretensión de ser contemplado desde la unidad queda reducida a la representación de trozos de vida, múltiples fragmentos que constituyen una pluralidad que impide asir su totalidad. En la dramaturgia moderna se ha instaurado como un ser inaprensible, abocado al despliegue de una ruptura identitaria que lo configura como un ser hecho de pedazos. Deviene entonces fragmentado, ensamblado a partir de la configuración de un Yo que ha sido expuesto en su multifrenia y representado, no solo en sus des-dobles, sino que además asimilado en su desmembramiento corpóreo o hibridación. A partir de esto, son convenientes los aportes que ha sustentado Viviescas en sus estudios sobre la escritura fragmentaria y su correspondencia en el personaje dentro de la dramaturgia colombiana: “Modalidades de

la representación en la escritura dramática colombiana moderna” (2005a), “La representación del individuo en el teatro colombiano moderno” (2006a), “Dramaturgia colombiana: el hombre roto” (2007) y “La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición de la escritura dramática colombiana (2010).

En lo que respecta al personaje fragmentado, como interpretación a lo que precisa Viviescas en función del sujeto y su descentramiento, se plantea en la escritura dramática bajo la multiplicidad y crisis de identidad, confirmando así que “El estallido del personaje teatral es la contrapartida de la profunda crisis que afecta al individuo en la sociedad contemporánea” (2006a, p. 25). En el apartado cuatro, del artículo “Dramaturgia colombiana: el hombre roto”, Viviescas postula para la hibridación y fragmentación en lo dramático tres factores destacados, entre los cuales se encuentra lo híbrido como integración (lírica-épica-dramática), el desplazamiento del procedimiento épico-crítico por la “memoria afectiva”, situación que enmarca la subjetivización de la escritura y el arribo a problemáticas más centradas en lo ontológico, así como una “Pérdida de la distancia del yo al mundo y del yo al sí mismo del protagonista de la acción. [Además de una] Pérdida o dilatación de los límites del yo, de los límites del cuerpo” (2007).

El “personaje estallado” que formula Viviescas, atiende a dos formas de fragmentación: Multiplicidad (inestabilidad de la identidad) e Hibridación (mezcla de dimensiones constitutivas) (2010, p. 227), desdoblamiento y división son el correlato del estallido del individuo. Ante esto, la presencia del personaje fragmentado implica una forma de descomposición del personaje dramático, en consecuencia, una representación del individuo a partir de una operación que sobre él se ejerce en situaciones de conflicto, donde hacerse pedazos es transgresión de su unidad, identidad y totalidad (Viviescas, 2010). Tal es la lectura que hace para la dramaturgia contemporánea colombiana, identificando que “El personaje estallado en fragmentos de la escritura dramática expresa la conciencia que adquiere esta escritura de la incapacidad del sujeto de reconstruirse a sí mismo y de apropiarse de una identidad” (pp. 228-229).

### 4.2.3 El personaje absurdo

Para concretar lo correspondiente a la presencia de lo absurdo en el personaje, es preciso integrar algunas voces que se han dedicado al estudio de esta tendencia en el plano de su razón de ser y sus procedimientos estilísticos, que apelan en algunos casos a dramaturgos específicos (Beckett, Ionesco, Adamov, Arrabal, entre otros.) para fundamentar sus propuestas analíticas. No obstante, la síntesis que se asume como insumo, parte de la necesidad de explicitar la constitución del personaje absurdo como una manifestación de la descomposición del personaje dramático; entonces, de lo estipulado por autores como Martín Esslin en su reconocido texto *El teatro del absurdo* (1966), Robert Abirached en el capítulo seis “El personaje desnudado por sus autores” de su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2011) y Rafael Núñez Ramos con su artículo “El teatro del absurdo como subgénero dramático” (1981), serán referidos aquellos aspectos que permitan introducir a este propósito.

Para Esslin, el significado del absurdo es inmanente al sentimiento trágico que suscita la incertidumbre, la crisis de las “realidades fundamentales” que deviene en la presentación de un mundo dislocado y una sociedad que se plantea inauténtica y cruel. A propósito, plantea el abordaje de la irracionalidad humana por parte del *Teatro del absurdo*, a diferencia de los dramaturgos de la filosofía de la absurdidad de la existencia, teniendo en cuenta que este “hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo” (1966, p. 15). Por ende, no se plantea esencialmente realizar un examen lógico de la condición humana en su manifestación absurda, sino evidenciarla en su funcionamiento a partir de situaciones concretas que por lo general están cargadas de estupefacción y supresión del sentido, tal como lo advierte Lehmann en la prehistoria del Teatro posdramático [1999] (2013, p. 95).

Por su parte, Abirached describe el desnudamiento de los personajes bajo la óptica de los dramaturgos del absurdo teniendo en cuenta un doble sentido: despojado de aquello que pueda identificarlo plenamente con el público y vocero de realidades oscuras que son

reservadas. De allí que sea desplazado hacia lo impersonal, el estereotipo y lo proteico, además de ser insertado en “un contexto extraño, atravesado por sobresaltos insólitos, lacunario, alimentado por una energía secreta [...]” (2011, p. 384). De igual forma, su palabra, materializada en los diálogos, está embebida de la inefabilidad tras la escisión entre lenguaje y vida; así, la realidad se escapa a lo decible y las deformaciones, nonsenses, sintagmas alterados y anarquía de los significantes, apelan a los modos de desintegración del lenguaje que trasgreden la pretensión de ser usado como “vehículo de verdades esenciales” (Esslin, 1966).

Por otra parte, Rafael Núñez Ramos distingue en la ilogicidad de los personajes absurdos la desintegración del carácter, en lo que para la tradición dramática encuentra su corolario en el plano individual (riqueza psicológica), estabilidad (identidad) y funcionalidad (rol, agonista y entidad intersubjetiva). Es por esto que aspectos como una pluralidad indeterminada y por consiguiente una carencia de integridad y unidad, así como el estar condicionado por la metamorfosis, hacen del personaje absurdo una individualidad indiferenciada para Núñez Ramos. Bajo la línea de la acción y la palabra específica: “En el Teatro del absurdo la actuación del personaje contradice sus palabras, y ambas se contradicen a sí mismas, de manera que resulta imposible dar un significado a ese nombre o a ese cuerpo” (1981, p. 638). Destaca entonces el grado de dificultad para delimitar un sujeto de la ficción que se instala en la contradicción con respecto a su constitución y su relación discursiva en el plano intersubjetivo.

#### **4.3 *Mosca* (2002) y el personaje épico**

Marco. –Perdonadme, señor. Era una mosca negra y deforme, parecida al moro de la emperatriz. Por eso la he matado.

Tito. –¡Oh, oh, oh! Perdóname, entonces, por haberte reprendido; has hecho una acción caritativa. Dame el cuchillo; voy a ultrajar su cadáver, haciéndome la ilusión como si viera en él al moro, que hubiera venido expresamente a envenenarme. ¡Toma por ti, y eso por Tamora! ¡Ah malvado! Empero, no me parece que hayamos caído tan bajo que no podamos entre nosotros matar a una mosca que viene a ofrecernos parecido con ese moro negro como el carbón.”



*Mosca* (2002) se plantea como una deconstrucción de la tragedia atribuida a William Shakespeare (1593). En la versión del dramaturgo colombiano, la alusión al contexto bélico de la pieza original (romanos contra godos) se hibrida con referencias a la cultura contemporánea, y ante el despliegue de una violencia excesiva que se hace protagonista en la obra shakespeariana, una farsa sangrienta según la lectura desencantada de Harold Bloom, Rubiano apuesta por presentar una crueldad permeada de humor negro. En *Mosca* el procedimiento de fragmentación se expresa tanto en la estructura de la obra como en la unidad del espacio escénico: “[...] tres mesas dispuestas en un largo pasillo. Allí se come, se viola, se baila o se mira el bosque” (Rubiano, 2014, p. 114). Delimitación que a su vez comporta un tratamiento del espacio que cumple la función de “[...] subrayar que lo escenificado es un artificio, lo que sin duda reduce la identificación y permite la distancia frente a los acontecimientos de violencia” (Vera Guerrero, 2015, p. 322).

En la reescritura de Rubiano el personaje Tito, nombrado rey provisional, firma la tregua con su adversaria Tamora y asesina a Saturnino en la primera escena, así se van marcando las diferencias argumentales con el hipotexto. Para sellar el pacto de la tregua Tito invita a sus contendientes a una cacería, situación que aprovechan Tamora y sus hijos (Chirón y Demetrio) para llevar a cabo la venganza de su madre: seducir, violar y desmembrar a Lavinia. Tamora y Aarón observan desde la ventana de un hotel los pormenores de su plan. Seguidamente, confunden a Tito acusando a Bassiano (prometido de Lavinia) de ser quien la ultrajó. El soberano toma justicia y es calumniado ante sus hijos (Lucio y Quinto) por parte de Demetrio, culpándolo de ser el asesino de Bassiano y responsable de la mutilación de Lavinia. Tras elaborar el engaño, Demetrio y Chirón asesinan a los hijos de Tito.

Acto seguido, Lavinia logra expresar en medio de su mudez lo sucedido a su padre, este comprende pero decide simular un desvarío. Demetrio y Chirón presentan las ropas y

fotografías de las cabezas de Lucio y Quinto, el rey asume que la voluntad de sus hijos era que decidiera contraer nupcias con Tamora, así que invita a sus “nuevos hijos” a hacer parte de los preparativos. Tamora lleva en su vientre un hijo de Aarón, pero decide abortar con la pera vienesa y la ayuda de Lavinia, el moro se lamenta ante la situación y es asesinado por Tito, durante la cena en la que le revela a Tamora que sus hijos son ingredientes en el banquete. Al final, el rey ultima a su adversaria y a Lavinia, disparando todas sus balas y dirigiendo sus preguntas al “dominador de los grandes cielos”.

Ahora bien, el punto aquí no es el análisis comparativo con la pieza de Shakespeare, son las divergencias las que sustentan el motivo de distinguir la tipología del personaje épico en *Mosca*. Por ese motivo, la orientación se dirige a delimitar su expresión en esta obra, se notará además que bajo la forma del Yo épico se retomarán aspectos concernientes a su acción y palabra, menciones que ya se han desarrollado en el capítulo anterior. Es necesario acotar que el personaje épico no es una categoría que abarque la totalidad de los personajes, tampoco que se exprese en su quintaesencia y mucho menos que se restrinja solo a *Mosca*, por ende, las alusiones que se establezcan alrededor de la dramaturgia de Rubiano permitirán asumir que la elección del tópico parte de la necesidad de encontrar rasgos identitarios en la forma como el autor asume la composición de sus personajes, tal como sucederá con las dos obras que serán objeto del análisis posterior.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, el discurrir sobre el procedimiento de la epicización y la manifestación del sujeto épico, tanto en lo planteado por Szondi para el *Drama moderno* como para Viviescas en el caso de la dramaturgia colombiana de la segunda mitad del siglo XX, tiene su expresión en Rubiano más por la inclusión del artificio como efecto desdramatizador que por su recepción crítica e ideológica. Rubiano se distancia de la tradición *épico-crítica* colombiana, en su esfera político-pedagógica, para adoptar esencialmente sus fines artísticos, eso sí, en función de resonancias que se hibridan con el modo *Dramático* y de *Presentación*. De tal forma que el efecto

distanciador que descompone la dimensión dramática del personaje, sustentado en la presencia del personaje épico, tiene un valor formal en *Mosca*, como un mecanismo expresivo con voluntad estética.

En primera instancia, el personaje épico en *Mosca* aparece bajo el efecto de montaje en su discontinuidad y tensiones que se derivan de la yuxtaposición de rasgos que introducen la pluralidad en su constitución. En ese sentido, el ensamblaje de Tito, que además opera bajo una construcción intertextual, está delimitado por el acopio de presencias fluctuantes que se mueven entre el guerrero, el monarca, el padre de familia, el diestro culinario y astuto vengador. En cierta medida, algunas facetas se contraponen y otras se complementan, lo que es notorio es que cada una trasluce las fisuras que impiden dotarlo de homogeneidad; es decir, de una identidad estable. Desde esta pluralidad se vincula un tratamiento de la acción, aunque adaptado en este caso al personaje, no obstante, cumple con su función al sostenerse que "El montaje aparece como un procedimiento característico de un teatro que tendría tendencia a separarse de lo 'dramático' en provecho de lo 'épico'. [...] es, entonces, la fuente de una dramaturgia no aristotélica, que se funda en la ruptura" (Baillet y Bouzitat, 2011, p. 144).

Además, el tratamiento del personaje épico en *Mosca* se manifiesta a través del relato de Tito, Lavinia y Aarón. A partir de la enunciación explícita de la técnica del *Resumen* los personajes narran sucesos haciendo la función de prólogo (Tito), introducir al intertexto y la genealogía de una enfermedad (Lavinia), así como simular para establecer un complot (Aarón). Estas dinámicas favorecen la ruptura de la acción e insertan el comentario sobre la fábula, hasta reforzar el efecto de objetivizar el diálogo.

Para el caso de Lavinia, los sucesos referenciados en la escena (8. En el bosque) permiten aludir al intertexto histórico (acerca del progenitor de Shakespeare) y emparentarlo con la enfermedad que contrajo Aarón y se dispersó por algunos de los personajes. La acción, centrada en hacerle un seguimiento al origen del malestar de Lavinia, está planteada desde una narración-monólogo que retoma el pasado para plantear los antecedentes y enfatiza el presente para exponer su condición patológica,

haciendo uso de una expresión verbal caracterizada por sintagmas breves: “Soy virgen. Mierda. Me llamo Lavinia, tengo el doble de edad de una doncella normal. No quiero morir virgen. Me voy a casar. Resumen” (p. 46). En lo que concierne a Aarón, vale la pena presentar y comentar su carácter épico desde su relato en la escena (18. En el bosque):

[...] Resumen:

*(Va hasta la ventana del hotel)*

Miro desde la ventana de mi hotel el bosque precioso cuando de pronto veo a tus hijos encontrarse con la preciosa Lavinia. Tamora será Lavinia y Chirón y Demetrio representarán a tus hijos para mayor comprensión: *(Demetrio, Chirón y Tamora representan. Aarón sigue narrando)* Desde el hotel escucho el nombre de Bassiano. Ella les confiesa que ha sido obligada por él a perder su castidad, que ya no es doncella, y que su prometido quiere hacerla pasar por los instrumentos para ocultar su violación, cuenta que ha hecho algo con sus manos en los genitales de él y que su boca fue convertida en experta para succionar secreciones. [...] Luego escucho a Bassiano decir que contará al gran Tito que todo fue al revés. Tus hijos varones no soportan el dolor de que su hermana, tu hija, hubiera mancillado los apellidos, veo bofetadas *(Chirón abofetea a su madre, ella devuelve las bofetadas)*, acto seguido le cortan sus manos y su lengua. (pp. 68-69)

En este fragmento Aarón lleva a cabo su estratagema para vengarse de Tito, vinculando así la injerencia que tiene sobre las acciones de los demás; por eso, no es fortuito que justo al inicio de la obra aparezca distanciado de la narración de Tito, mientras afila unos cuchillos y ríe. En lo que concierne al personaje épico, introduce en este segmento dos aspectos en consideración: el primero, recurrir al relato para configurar una percepción de lo sucedido, a manera de simulacro, que de igual forma cumple la función de suspender la continuidad de la acción; el segundo, utilizar el metadrama, como es característico en Shakespeare, pero bajo un tratamiento paródico, ficción sobre la ficción que distancia la fábula primaria desde la simulación secundaria. Asimismo, el recurso de narrar-representar, redundante en su formulación, acentúa una de las fisuras en las que en *Mosca* se desplaza la forma dramática.

En segunda instancia, sobre la base del uso de la palabra en el personaje en *Mosca*, los medios que delimitan una adecuación para lo épico se traducen también en las siguientes formas: a) el distanciamiento con el uso ordinario del lenguaje, b) la ruptura de la

continuidad dialógica mediante “aturdimientos” y el enmudecimiento, así como c) la exposición de la acción. Si bien, estas manifestaciones están centradas en el nivel discursivo del personaje épico, en algunos casos su expresión sobre la acción determina el efecto problémico que sustenta el desplazamiento de esa realidad intersubjetiva, plenamente dialogal, sobre la cual se sostiene el Drama absoluto, para así delimitar que la operación de esta modalidad del personaje no solo se revela en la autorreferencia, sino que además, integra fenómenos en el lenguaje y la comunicación que difieren del ideal monológico de la forma dramática clásica.

La primera forma se evidencia en el monólogo inicial de Tito, en el punto en que hace un resumen de su tiempo de guerra y número de concúbitos, procede a referir su estatus militar y enumerar las distintas madres de sus veintiséis hijos, entre ellas la de Lavinia: “Como soy un guerrero comandante valiente soldado director de tropas y vencedor: Las mujeres... todas... [...] Karla una mujer, la única: Lavinia, mi niña mi hija” (p.10). La segunda, ejemplificada en el acontecimiento de la escena (16. En el bosque), tras la violación de Lavinia, Demetrio presenta un síntoma de los aturdimientos que se manifiesta en el intercambio verbal:

DEMETRIO- (*Aturdido.*) ¿Qué? (...) CHIRÓN- Se ríe / DEMETRIO- ¿Qué? / LAVINIA- (*Riéndose*) Lo sabía / DEMETRIO- ¿Qué sabías? / LAVINIA- ¿Qué? / DEMETRIO- ¿Qué? / LAVINIA- (*Ríe*) Eso / DEMETRIO- ¿Qué? / LAVINIA- Tu aturdimiento / DEMETRIO- ¿Qué? / LAVINIA- Es la quinta vez que dices '¿Qué?' [...] / DEMETRIO- ¿Qué? / LAVINIA- Sexta, ya estás aturdido, también te vas a morir, es una epidemia (...) / DEMETRIO- ¿Qué? / LAVINIA- Séptima (pp. 65-66)

En este punto de la fábula los hijos de Tamora proceden a arrancarle la lengua a Lavinia, introduciendo así una modificación en el personaje que implica recurrir a otros medios expresivos, paradójicamente suscitando el lenguaje de señas e introduciendo un pequeño monólogo interior que traduce la voz del pensamiento, tal como se verifica en la escena (18. En el bosque): “LAVINIA- (*Nadie la ve, hace señas contando la historia real*) Esa es toda la verdad, pero nadie me escucha (*Nadie la escucha*)” (p.70). Siguiendo con Lavinia, en la penúltima escena se presenta la mezcla del enmudecimiento con la exposición de lo sucedido, tras ayudarlo a Tamora a abortar el hijo que espera de Aarón:

“LAVINIA- (*Con el cadáver en sus brazos. Se expone*) / Mujer mutilada con niño muerto y moscas alrededor” (p. 77).

Para complementar, el personaje épico también expresa la interrupción de la acción a través del uso de canciones, tal como lo realiza Aarón al observar a su primogénito muerto y a Tamora quien al despertar es objeto de reclamos por parte del moro: “Mataste a mi niño, puta / Mató a mi niño, mató a los tuyos / (*Canta un arrullo negro y llora*)” (p. 78). Estas formas de distanciamiento, a partir del relato y procedimientos con el discurso, hacen del personaje épico un ente desdramatizador, que en el caso de *Mosca*, apelan de forma indirecta a la exposición del carácter artificial de la obra teatral. Se precisa entonces la insistencia, el motivo no es pedagógico, sino artístico, abocado al desplazamiento de las formas de la ilusión mediante rasgos estilísticos que demandan la atención sobre la realidad teatral.

En definitiva, esta forma de descomposición del personaje dramático se robustece con mecanismos que sustentan desde otros elementos formales la presencia de lo épico, tal es el caso para *Mosca*, de la re-presentación de una realidad ficcional, donde se manifiesta, siguiendo a Szondi “la exposición (secundaria) de algo (primario)” (p.75), aunque no necesariamente incurra en remitir al suceso histórico, sino, al hipotexto shakesperiano. Además, del uso de acotaciones con hipertrofia funcional, atendiendo a la clasificación que hace García Barrientos (2001) según la carga de valores literarios y que suelen asimilarse como extradramáticas o bajo el proceso de “Novelización de la forma dramática” que señala Sarrazac (2013) según Bajtin. Así, lo puramente prescriptivo se hibrida con la incursión del sujeto épico (autor) que no cede completamente su palabra:

[Escena 2. **En el comedor**, Demetrio y Chirón saludan a Lavinia] [...] *Con las risas, los labios de Chirón han quedado embadurnados de saliva, es su turno, Lavinia se acerca a él como quien camina hacia la sala de torturas. Sin que haya salvación, Lavinia deja que Chirón tome su nuca, lleve su cara hacia él y le junte los labios gelatinosos. Antes de que termine el beso, Chirón toma un seno de Lavinia, ella se aparta asqueada, grita, tose, escupe.* (p. 22)

Así entonces, el mecanismo de epicización traduce una voluntad de subjetivización de la escritura, el sujeto épico se introduce para que su palabra establezca una distancia en lo representado; de esta forma, los mecanismos que desnaturalizan la escena acentúan su realidad teatral para efectuar una visión de lo “real” en función de un montaje y desmontaje. El individuo de la representación épica en *Mosca* no es un ente acabado, se transforma y se constituye de ficciones, simulacros y retazos anacrónicos, su identidad es un ensamble intertextual y múltiple. Anexo a esto, se confirma como ente distanciado desde una deshumanización, que para Vera Guerrero, permite determinar que “[...] en *Mosca* los personajes son degradados, parodiados y exagerados, es decir que predomina el extrañamiento: las figuras son ambivalentes y contradictorias” (2015, p. 324).

El personaje épico en *Mosca*, envuelto en intensidades que trasgreden su voluntad y suspenden su flujo natural, se distancia para encontrar el nexo que suspende la total identificación con el público. Así, el individuo de la obra se interpreta, no se representa con un carácter mimético. La distancia y el gesto que asumen los personajes en la obra de Rubiano no demandan una revisión crítica de tesis políticas, no refieren a una realidad social preexistente de forma explícita; sin embargo, delimitan un tratamiento del individuo ante situaciones de violencia que paradójicamente se tornan risibles. Tal es la magnitud del hombre habituado al “espectáculo” del horror.

#### **4.4 Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford (2008) y el personaje frag-men-ta-do**

"Monstruo odiado ¡Infame asesino! Los tormentos del infierno serán un castigo demasiado benévolo para tus crímenes. ¡Demonio inmundo! ¿Me reprochas que te haya creado? Pues, bien, acércate y extinguiré el brillo de la vida que, en mi locura, supe alumbrar en ti."

*Frankenstein o el moderno Prometeo*, Mary Shelley.

*Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008) es una obra que se centra en una problemática infantil atravesada por el escalpelo de la injerencia adulta. Así, desde el confinamiento al que son sometidos un grupo de niños por parte del Dr. V.,

se expone el adoctrinamiento, abuso sexual y experimentación con el cuerpo, dinámicas que se escudan en la propuesta de un montaje para la Compañía Teatral Liliput. Las estrategias para huir los dividen en dos bandos, los que desean quedarse (Lucas y Tina) y quienes logran el propósito (Pinocho, Frankenstein y Blanco), encontrando la solución definitiva para salir: una máquina aerodinámica. En la segunda parte, el enfrentamiento con el mundo exterior los lleva al encuentro con realidades hostiles, como la amenazante figura del asesino de la máscara, quien resulta ser El Dr. V. Tras ser capturado, el criminal justifica sus actos y es perdonado, retornando a su morada con Frankenstein, no obstante, Pinocho y Blanco optan por otro destino. A propósito de esta obra, Álvaro Rodríguez en su artículo sobre Rubiano: “Cuando el teatro nos deja fuera de combate” plantea:

El castigo, la manipulación por medio del afecto y la mentira, así como la indefensión y la dependencia de los niños que quedan expuestos a las ideas de moralidad del adulto, hacen parte del repertorio escogido por Rubiano y Teatro Petra para comunicar su mensaje: de esta realidad tampoco la infancia está a salvo; los niños parecen ser los más expuestos a la atrocidad y al atropello de los que tienen el control. (2012, p. 259)

Bajo esta perspectiva, los personajes Pinocho y Frankenstein de la obra en mención, con una identidad constituida por su referente intertextual, aunque deconstruida para la adaptación de Rubiano, insertan la operación de control y anulación que se practica sobre los individuos, planteándose así la representación de una infancia vulnerada. No obstante, es el personaje del Dr. V., en su desdoblamiento patológico, quien también delimita el proceso de fragmentación, presentado en primera instancia como victimario, aunque tras su aprehensión él mismo se asuma también como víctima. Así, la obra en su doble condición de “laboratorio teatral”, desde el cual se justifican algunos vejámenes sobre los personajes y “laboratorio humano” en el cual la amenaza se cierne desde el encierro y la posterior apertura al mundo exterior, involucra sobre la base de la experimentación, sustentada en la discursividad científico-técnica, la acción de cercenamiento y ensamblaje.



Así, Pinocho es fragmentado en la representación ensayada por la Compañía Teatral Liliput; sin embargo, la acción dramática de desmembrarlo a través del fuego en la versión que realiza el Dr. V., es un pretexto para castigarlo por su intento de fuga y rebelarse así contra su creador (Gepetto-Dr.V.), aunque termine subsanando esta mutilación con unas prótesis. Su constitución se hace híbrida, hecho de pedazos que atienden a la misma naturaleza (madera) pero de distintas especies, así se lo hace saber al personaje Niña en la escena XVI de la segunda parte (Primer trabajo), quien al reconocer una condición similar en Pinocho le pregunta “[...] ¿De qué familia eres? / P: Principalmente de Cedrela, sobre todo el tronco, los brazos son de Terminalia y Chlorophola. [Anota Rubiano respectivamente para este metalenguaje las denominaciones a pie de página: Cedro, Guayacán y Dinde]” (p. 268).

Por su parte Frankenstein, “monstruo” que en su fragmentación expone su condición híbrida a partir de la articulación de partes humanas, representa a través de su cuerpo escindido-asido la operación de agresión corporal y la dimensión constitutiva múltiple del individuo. Para la reescritura que hace Rubiano del Prometeo Moderno de Mary Shelley, Frankenstein aparece como un muerto en vida, acaso ese fantasma sin sustancia que sentencia Sarrazac para el caso del *Impersonaje*, un proyecto del Dr. V. que en su estado autómatas es consciente de su composición ecléctica. Así lo hace saber en la escena XV (*El aterrizaje*), con la que inicia la segunda parte, frente a la duda de su destino al intentar cruzar una carretera: “(Pasándole a P. una libreta llena de apuntes científicos.) Yo cruzo primero. Si me pasa algo, ahí están anotadas las instrucciones de cómo volver a ensamblar los órganos y unas ilustraciones de los tejidos y los tipos de sangre” (p. 265).

De esta manera, tanto Pinocho como Frankenstein, pertenecen al propósito anulador y coercitivo del Dr. V., víctimas de una operación que busca replicar la vida a través de la manipulación del cuerpo y una configuración identitaria que los instala en la no pertenencia al mundo. Bajo la figura de un Gepetto que hiere y cercena a su creación de madera, un Doctor que simula ser un demiurgo con una frustración maternal, que usa la

mecánica y la electricidad para “refundar la patria” con sus niños replicantes y la amenaza de un hombre con máscara de japonés (Asesino Otaku) que ha asesinado a más de cien niños, los personajes se reconocen en su dimensión monstruosa al presentarse la oportunidad de vengarse de su creador (Escena XXIV, El novio de Cloé). Son las palabras del Dr. V., en la escena XXIII (Japonés) las que ejemplifican la escisión que sufren como productos experimentales:

**Dr. V.:** [...] Vamos a descansar, dormiremos un poco y mañana decidiremos. (*Los tres niños no se mueven.*) ¿Qué piensan que son? Aquí no son niños, son máquinas, máquinas cognitivas, sin existencia jurídica, pero, allá conmigo, son la muestra de la perfección. Ustedes existen pero no se pueden comprobar aquí, son entes sin vinculación social alguna, o sea que en este lado: no existen. Yo, a pesar de todo, los amo. [...]. (p. 278)

No es fortuita entonces esta alusión a la inexistencia jurídica de seres que no poseen una identidad constituida, tampoco la relación que se teje en la obra al insertar el intertexto de los Replicantes de *Blade Runner*. Así, los niños al observar la proyección/narración de esta película en el autocine reproducen el relato: “**F:** Han comenzado a sentir cosas más allá de las programadas. / **P:** Construyen su propia historia, su propia memoria” (p. 272), reflejándose en estos autómatas la carencia de experiencia y recuerdos estables. Y es precisamente el tema de la memoria un elemento reiterativo que se inserta a manera de justificación estética para la obra que se ensaya en la escena I “Escenas de la obra 1 (*Estudio de materiales*)”, fragmentaria en su propuesta de escenas intermedias que se ensamblan sin “depender del pasado para crear el presente” (p. 228), además usado como estratagema del Dr. V. para liberarse de la culpa ante su conducta criminal, tal como se especifica en la escena XXV (Televisión):

[...] Según me cuentan, he hecho mucho daño, de verdad lo lamento, como lamento también no recordar nada. Una cruel enfermedad azota mi memoria y ya nada se puede hacer para repararla, la reparación es imposible. Ofrezco disculpas y entiendo su dolor porque yo también estoy sufriendo mucho. Si soy asesino –como dicen los que tienen la memoria que yo perdí–, creo entonces que he sido un medio eficaz para modificar conductas: la gente empieza a cuidarse más, los niños ahora son más protegidos por sus padres [...]. (p. 280)

Esta argucia del Dr. V. corresponde a un proceder cínico con el que ejerce la manipulación a partir de su condición de Monstruo humano (moral), quien al desdoblarse hacia un comportamiento patológico revela la inestabilidad de la identidad en el seno del personaje fragmentado. Michel Foucault, en su estudio de *Los anormales* [1999] (2011), ubica al *Monstruo humano* en el campo biológico-jurídico, en función de la violación de leyes sociales y naturales, como infractor sin respuesta legal: “Puede decirse que lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz. Pesca en la trampa a la ley que está infringiendo” (2011, p. 62). Este planteamiento de Foucault encuentra su correspondencia en el criminal Dr. V., quien justifica su accionar desde la victimización: “(Continuación de la cita anterior) [...] Desde el momento mismo en que comenzaron las masacres, se sale a la calle con precaución, o sea que el miedo nos dio seguridad. / Revisen las estadísticas... / Todos ayudamos a esto y somos víctimas [...]” (p. 280).

Siguiendo con el desdoblamiento psicológico del Dr. V., acción que expresa la división que sustenta también la representación del personaje fragmentado, se hace notable su oscilación conductual en su relación con los niños. Por consiguiente, en las escenas donde agrede mediante la violencia física a Tina, como en la III (Clase magistral del doctor), los efectos de su disociación se expresan en reacciones contrariadas: “DOCTOR V.: (*Le da una bofetada.*) ¡Silencio! (*Camina y se detiene. Se toma la mano arrepentido.*) Perdón, perdón... te golpeé muñeca... mi mano te golpeó. ¿Me perdonas?, ¿perdonas mi mano? (*TINA asiente.*) Gracias.” (p.232). No obstante, la trasgresión de su personalidad deviene en su monstruosidad criminal bajo la máscara de hombre japonés, desviación patológica que queda elucidada en el relato de la señora a la que le han matado sus hijos y que expresa además un caso particular de fragmentación discursiva por parte del Hombre con máscara.

Dado que esta descomposición del personaje, a partir de su constitución fragmentaria-híbrida, tiene su correspondencia en los procedimientos escriturales que se valen del fragmento como propuesta estética, aparece en *Pinocho* y *Frankenstein le tienen miedo a*

*Harrison Ford*, a nivel estructural, un ejercicio de ruptura e inserción de la escritura fragmentaria que converge con la hipótesis formulada por Viviescas para el teatro colombiano contemporáneo y su distancia con la modalidad épico-crítica, el cual “[...] asume, con un profundo sentido ético, la necesidad de testimoniar sobre la desaparición y la destrucción del cuerpo en las agresiones políticas de las que son víctimas un número importante de colombianos y colombianas en los últimos tiempos [...]” (2010, p. 226). Condición que aparece en la obra a partir del confinamiento de los niños que han sido recluidos por el Dr. V.: Tina, Lucas y Blanco (encerrados), Freddy y Laura (asesinados), Pinocho y Frankenstein (expuestos a experimentación), así como lo sucedido con las víctimas del asesino de la máscara de un japonés: Erika (Abusada) y Konno (asesinado, desmembrado e incinerado).

En definitiva y bajo estas condiciones, el personaje fragmentado en *Pinocho* y *Frankenstein* le tienen miedo a *Harrison Ford* sitúa la problemática de la descomposición del personaje dramático en su especificidad intertextual, aunque esencialmente en su réplica de la crisis de un sujeto que advierte una pérdida de identidad y unidad. La forma que adquiere se instala en los terrenos de la (re)presentación, al integrar el ejercicio de reescritura de referentes literarios infantiles con la simulación, en ese sentido, también se distancia de lo dramático en su vocación mimética. Además, su constitución delimita un repliegue ontológico, desde una mirada que plantea la escisión del hombre con el mundo y con sí mismo, para así introducir al espectro de posibilidades que producen y legitiman la violencia que se ciñe sobre el individuo, siendo en este caso también el cuerpo un lugar sobre el cual se manifiesta la agresión, el cercenamiento. Así se sustenta entonces la fijación que tiene el antagonista Dr. V. con el desmembramiento y ensamblaje, expuesta en la escena/fragmento II, titulada “Escenas de la obra 2 (Por partes)”:

**DOCTOR V.:** (*Repasa*) Pie derecho de atleta normando, pie izquierdo de centinela nocturno, sistema respiratorio de un nadador, brazo izquierdo con una articulación deficiente de un cuerpo sin identificar, opciones de caras masculinas, coyunturas de campesinos de tierra fría, órganos sexuales de pescadores ahogados... // *Sigue repasando sin que lo escuchemos. Al lado se ilumina de nuevo GP, también sudoroso,*

*también con una sierra en la mano, también tiene ordenadas partes del cuerpo. Todas en madera. Miran al frente largo rato. Habla el Doctor V. // Vamos a refundar la Patria.* (pp. 230-231)

#### **4.5 *Sara dice* (2010) y el personaje absurdo**

“Lo que yo no comprendo carece de razón. El mundo está lleno de estas irracionalidades. El mundo mismo cuya significación única no comprendo, no es más que una inmensa irracionalidad [...] todo es caos [...] Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo.”

*El mito de Sísifo*, Albert Camus.

La Norma ha institucionalizado su experimento social, cada cien días serán “favorecidas” al azar dos familias, las cuales elegirán a un integrante para ser víctima o victimario según les corresponda. Este es el conflicto que enmarca a *Sara dice*, obra en que lo improbable puede ser consecuencia de una narración, la acción paradójica de sus personajes o un “designio divino”. Sara Antes Yi (La pelinegra), protagonista de este juego de contrastes cómicos, grotescos y crueles, es elegida por su familia para ser víctima y así ser destinatarios de la pensión vitalicia, además del tratamiento de heroína que se le otorga a quien cumple este destino, para así sostener el control sobre el asesinato en esta utopía/distopía que se presenta en la obra. Por su parte, Natural, primogénito de una pareja de abuelos que han sido forzados a un cuidado particular, debido a su “evidente retraso mental”, es quien ha sido encargado de ser el ejecutor, personaje que además cumple la función de ser paradramático al evocar los distintos casos que amparan la Norma y aquellos que se han desviado de esta.

Y es Sara Antes Yi quien reclama en medio de las situaciones conflictivas cotidianas: ¡Qué regresen los asesinos!, ante la imposibilidad de ejecutar a quienes la perturban. No obstante, sea el influjo de la Norma o como expresa Borges en su célebre Ajedrez II: “[...] un rigor adamantino / sujeta su albedrio [...]” lo que evita que ésta pueda asesinar de doce balas a una Secretaria y que su familia reviva tras ser envenenada; en tal caso, el destino trágico queda en las manos del azar o la mofa de una divinidad que es suscitada

en la obra. Pero, ¿qué hay detrás de todo esto? ¿Quién mueve las piezas detrás de la trama? Fabio Rubiano, en *Sara dice*, retorna a su leitmotiv de la dupla víctima/victimario, pero esta vez con una notoria carga de humor negro que impregna a los personajes de resonancias absurdas, en medio de situaciones no convencionales, epifanías, un componente dialógico-lúdico en los intercambios verbales y el uso de contrasentidos que en ocasiones es apoyado por las acotaciones.

Ahora bien, las reverberaciones del personaje absurdo en *Sara dice* se presentan a partir de operaciones como la nominalización que reciben algunos de ellos, reducidos a su función (Secretaria, Mensajero, Vigilante-Abuelo, Predicador, Doctor, Azafata, Verdugo y Referente-Presentadora), su condición familiar (Abuela, Abuelo, Madre y la Hermana de la cabeza), su acotación (Hombre con gabardina y Sombrero-Verdugo y Hombre con aspecto de musulmán), un fragmento corporal (Señora cabeza), adjetivado (Natural) y cambio de identidad (Sara Antes Yi); formas que convergen con lo que Abirached señala como el “personaje llevado al grado cero de la personalidad” (2011, p.381), distanciándose así del plano de correspondencias imitativas y vinculándose a la abstracción. De igual forma, como parte de su identidad inestable, se presenta de forma sugerida por los personajes una variación en su caracterización al ser ligados a distintas acciones o casos que se exponen en la obra.

Esta convergencia queda manifiesta en la escena ocho (Otra posibilidad), donde la familia Toledo es resucitada y se plantean algunas probabilidades: “**SARA:** No eres mi madre, eres una mujer que regresa de un viaje y recibe la bala que iba para mí” (2013, p. 329), refiriendo a la Señora cabeza de la escena seis. Esta escena está enmarcada por las eventualidades, explicitando la resurrección y posterior regreso a la muerte de la familia, en su juego de lo posible, Emily (Hermana de Sara) asume su condición travestida: “**EMILY:** (*Con pestañas y saco.*) Yo. Un travesti” (p. 329), proyectándose en el caso tres, relatado por Natural en la escena dos, donde se aluden también a sus hermanos: “Caso tres: un hombre al cual su hermano le mete la primera falange de los dedos centro y anular por el ano, es acompañado por este para matar a una mujer que es hombre y

después mujer” (p. 313). Antes de morir de nuevo, quedan manifiestas estas transmigraciones de los personajes:

**EMILY:** (*Como travestido.*) Querías una hija, papá. / **LARRY:** Siempre quise una hija. (*Como ABUELO.*) Que se lleven a ese idiota. (*Señala al NATURAL.*) [...] / **ANDY:** (*Como VERDUGO.*) Yo soy el ejecutor. (Saca un arma y le dispara.) / **CHARLOTTE:** Y yo soy el hombre con aspecto de musulmán que desvía la bala. (p. 329)

Escenas como las referidas: 6. El caso cuatro. (Primera parte) y 8. Otra posibilidad, llevan en su acción el germen de lo absurdo al presentar lo insólito como forma de resolución, lo incongruente que resulta incierto, además de expresiones paradójicas por parte de los personajes. La risa y el horror que se imbrican (Esslin, 1966), encuentran su representación en la acción de los personajes, sometidos a eventos con una elevada carga ficcional: un hombre con aspecto de musulmán desvía la bala que iba para Sara, redireccionándola de tal forma que impacta en una señora (escena seis) y una familia es envenenada, resucitada y de nuevo conducida a su fallecimiento (escena siete y ocho). No existen reglas de conducta que sostengan una coherencia en los personajes, los intereses se desvían según el contrasentido de las circunstancias que se plantean y las actuaciones contradictorias aparecen como resultado de la dispersión del carácter.

De forma distintiva, palabra y acción en el personaje absurdo de *Sara dice* ostentan juegos de contrapunto, pleonismo y anáfora. Basta con remitir lo presentado en las escenas 0. Introduzco (Relato de Natural y anticipación de la historia) y 1. Los extremos se tocan (Solicitud de empleo de Sara Antes Yi –la pelinegra-, intento de homicidio y presentación de la Norma), para ejemplificar estas formas de asumir la comunicación entre personajes. En el primer caso las acotaciones contradicen lo enunciado por Natural: “[...] Mis papás no saben que fumo. (*No fuma.*) [...] A veces sería mejor no poner tanta atención. Miro. Como un niño. (*Mira fijo, como un perro.*)” (p. 303). En el segundo caso, lo acotado apela a la redundancia presentada en los diálogos de Sara Antes Yi y la Secretaria, en medio de la atmósfera de tensión: “**SECRETARIA:** Te sonrío (*Sonríe grande.*) / **SARA ANTES YI (LA PELINEGRA):** Yo no. (*No sonrío,*

*retiene aún más cualquier posibilidad de sonreír.)”* (p. 305). Asimismo, para el tercer caso, la repetición se convierte en un elemento de la absurdidad desde la acción/palabra:

**SARA ANTES YI (LA PELINEGRA):** (*Entra. A la SECRETARIA.*) / Llevo una hora esperando. / Llevo dos horas esperando. / Llevo tres horas esperando. / Llevo cuatro horas esperando. / Llevo cinco horas esperando. / Seis. Es demasiado. / Ser una empleada es una enfermedad mortal que se debe tratar de urgencias. (p. 304)

Por otra parte, las acciones del personaje absurdo en *Sara dice* están a menudo cargadas de humor negro, de comicidad feroz en términos de Baudelaire, donde lo ilícito es presentado de manera risible y se emparenta con lo grotesco para pintar un cuadro de hilaridad corrosiva. Esta presencia humorística cuyo tratamiento de “los temas más dolorosos y oscuros de la humanidad como la muerte, la discapacidad, la enfermedad, la moralidad, etc.)” (Portillo, 2013, p. 128) sujeta a los personajes a situaciones poco convencionales, encuentra su manifestación en escenas como la 3. El caso diez (Primera parte), la cual se enmarca en una declaración tipo documental, tal como lo precisa la acotación inicial, y que presenta los conflictos que suscitan un embarazo después de los 45 años por parte de la Abuela (madre) y los cuidados que brinda junto al Abuelo (padre) de su primogénito Natural (hombre con evidente retraso mental). Una de las situaciones apela a la masturbación de su hijo:

**NATURAL:** ¡Masaje! ¿Masaje? / **ABUELO:** Hacerle los masajes. Las criaturas con este tipo de problemas tienen que mantenerse liberados de las presiones sexuales, por eso hay que masturbarlos cuatro o cinco veces al día. Se llama masaje. (*A su hijo.*) Masaje. / **ABUELA:** (*Se destapa los senos y los muestra a NATURAL.*) Mira bebé. / **ABUELO:** Nos fuimos. (*Lo masturba.*) Me avisas. (*Terminan de masturbarlo y lo envuelven con una toalla.*) (p. 315)

De igual forma, los cuidados con la higiene y la alimentación desbordan una atención peculiar, no obstante los padres reiteran: “Hoy en día nos hace feliz. [...] Los hijos son la felicidad. [...] Lo mejor fue traerlo a este mundo” (pp. 315-316). En el sustento de esta escena está el juicio a Dios, no es fortuito entonces el matiz irónico que acompaña la expresión del inicio de la escena: “Los padres están seguros de que Dios sabe cómo hace sus cosas” (p. 313) y que es confirmada por el Abuelo. Con igual manejo



desacralizante, la escena 4. Doctrina, anuncia la apropiación de la Norma como revelación divina, instrumento por el cual Dios ha resguardado a la humanidad del asesinato, voluntad que queda expresa en la réplica del Predicador.

Hecha esta aproximación, las resonancias del personaje absurdo que actúan como parte de la descomposición del personaje dramático en *Sara dice*, atenúan el desplazamiento de la mimesis psicologista que fundamentaba el carácter en el Drama burgués, mediante un proceso desestabilizador que apela a la dificultad de representar la identidad y el sentido del sujeto de la ficción teatral. De esta manera, en *Sara dice* la alternancia de funciones, motivaciones y relaciones en los personajes, impiden la unidad y estabilidad en ellos, la incertidumbre, el azar y la injerencia de un personaje como Natural son un sino que traza el universo de posibilidades que permea sus acciones y la palabra, inserta en juegos de desintegración y disolución mediante la reiteración de silencios, la cual expresa vacíos en la comunicación que a su vez desarticulan el componente dialógico. Es por esto que las situaciones sobrepasan el dominio de los personajes, bajo circunstancias improbables o resoluciones que desvían el decurso de su existencia. En esa medida, el proyecto de una Norma que controle el asesinato en la sociedad y el inicio de un amor que logra concretarse al final de la obra solo encuentran una solución:

**MENSAJERO:** Te amaré por siempre, Sara antes Yi. / **SARA ANTES YI:** Te amaré por siempre... ¿Cómo es tu nombre? / **MENSAJERO:** Bueno, mi papá me quería bautizar "Reinel", pero entonces mi mamá... // *Se detienen a mirar una bomba que cae.* // **MENSAJERO:** Te amo. / **SARA ANTES YI:** Y yo a ti. (*Se besan. Al fondo relucen fuegos artificiales y un hongo atómico que cierra la fiesta.*) ¿Reinel? // FIN (p. 332)

En definitiva, ¿qué resulta descalificado con la presencia de lo absurdo? Abirached lo sentencia: es el individuo (su noción del yo), la sociedad y la historia (2011, p. 380). Así, desmantelada la individualidad, queda el velo de un fantasma que difícilmente puede asirse y el repliegue sobre su existencia solo deja huellas de una identidad proteica. Desde esta dinámica, su deshumanización vocifera la mecanización de la vida y la derrota de los dispositivos racionales que buscan significar el mundo en sus totalitarismos. El individuo que se desdibuja es sometido a escarnio, así los espejos invertidos hacen que el público encuentre en los personajes la expresión de una apología

a la incoherencia que es producto del abandono de las certidumbres: “Con personajes tales no hay identificación posible; cuanto más misteriosas son sus acciones y su naturaleza, tanto menos humanos son, tanto más difícil es dejarse llevar y ver el mundo desde su punto de vista” (Esslin, 1966, p. 311).

#### **4.6 Épicos, fragmentados y absurdos: tipologías transversales en la dramaturgia de Fabio Rubiano**

En este corto apéndice se suscribe la intención principal a una acotación general. Dado que lo propuesto ha sido establecer unas categorías formuladas desde la descomposición del personaje dramático para el corpus elegido, bajo el procedimiento de análisis: **Personaje épico** (Mosca, 2002), **Personaje fragmentado** (*Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, 2008) y **Personaje absurdo** (*Sara dice*, 2010), se debe tener en cuenta que estas tipologías no son exclusivas de una obra en particular, sus resonancias habitan entre sí, como un conglomerado polifónico que no se restringe a tipificar de forma unidimensional a los personajes, tal es la consecuencia de la imbricación de formas que confluyen en la obra de Rubiano. Es adecuado entonces, distinguir este rasgo partiendo de lo que Sarrazac postula como *Rapsodia* en la escritura teatral para la yuxtaposición de modalidades, tonos o géneros que son producto de la “Pulsión rapsódica” y que posee como características:

[...] rechazo de la metáfora del “bello animal” aristotélico y elección de la Irregularidad; calidoscopio de los modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y lo bajo, de lo trágico y de lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, que forman el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico [...]. (2009, p. 10)

Desde esta perspectiva, en *Mosca* el *personaje fragmentado* se tematiza ante las situaciones de violencia que se restringen al desmembramiento o su alusión. De este modo, el desglose corporal es reiterativo en la obra a través de situaciones como: a) el descuartizamiento de Alarbo (p. 13), b) el uso de la pera vaginal en Martina de Bordeaux (pp. 39-40), c) los mutilados por la guerra (p. 46), d) el corte de manos y lengua a Lavinia (pp. 61-66), e) el intertexto de la obra de Teresa Margolles “Lengua de un joven

punk” (p. 64-65), f) las fotos de las cabezas cortadas de Lucio y Quinto (p. 74), g) el aborto de Tamora mediante la pera veneciana (p. 77) y h) las cabezas de Chirón y Demetrio sobre la mesa, así como sus cuerpos que hacen parte de la cena (p. 78-79).

Lo anterior supone un tratamiento *Gore*, no obstante, hay que anotar que en *Mosca* la exacerbación violenta que presenta la obra original es llevada con humor negro. En esa medida, la disposición por el cercenamiento es solo un ingrediente más que puede confundirse con rituales alimenticios (no en vano la obra divide los espacios sobre la base de tres mesas). Ante las situaciones reseñadas, lo que suscita la obra es el tratamiento atroz sobre el cuerpo en circunstancias de castigo y venganza, presentando esencialmente un ejercicio de división que no atañe a las instancias psíquicas en virtud de una multiplicidad o desdoblamiento, sino, del cuerpo como espacio de agresión.

Por otra parte, el *personaje absurdo* en *Mosca* está emparentado con el distanciamiento de un carácter estable por parte de sus personajes, de manera específica con los que en determinadas acciones generan extrañamiento ante lo no convencional. Ante esto, Lavinia es un poco absurda, Chirón lo es más, sus motivos y planteamientos discursivos se constituyen como una aproximación a la estética del absurdo en la obra. El primer caso, Lavinia, hija de Tito y única mujer entre 26 hermanos, descrita por su padre como: “una princesa patética, con 40 años [...]” (p. 12), que ha sido forzada a la castidad hasta su matrimonio y padece aturdimientos, la cual asume gestos como bajarse los panties frente a los comensales en la escena (3. En el comedor), para evidenciarle a su padre que sigue siendo una doncella (p. 31), así como agradecer por el acto cruel que efectúan Demetrio y Chirón en la escena (12. En el bosque): “(*Lavinia les pasa las manos, Demetrio se las corta, Chirón las guarda*) LAVINIA- (*Sin manos*) Gracias” (p. 61).

De igual forma Chirón, como personaje absurdo, está más aproximado a una figura que se mueve entre lo grotesco-perverso, en todo caso un individuo estafalario que en su tosquedad se presenta caricaturesco, un arquetipo del libidinoso. En la ligazón de lo absurdo con lo carnavalesco se plantean licencias que permiten la contemplación de lo “ilícito” (objeto de represión cultural) bajo la complicidad de la sonrisa. Por ese motivo,

las intervenciones de Chirón suelen estar imbuidas de desatinos, es el destinatario de algunas agresiones físicas por parte de su hermano Demetrio y su madre Tamora, quienes en la mayoría de las ocasiones le propinan bofetadas –a manera de *gag*-. Generalmente interviene con enunciados cortos, en otras ocasiones se limita a expresiones monosilábicas (sí y no), no obstante, en el transcurso dialógico realiza dos exposiciones extensas que dejan notar la desarticulación del sentido en su discurso. Tal es el caso de la escena (8. En el bosque), al disgregar sobre el motivo de la “casualidad” de encontrarse a Lavinia en el bosque (p. 47), así como lo disperso que se manifiesta casi al final de la misma escena.

De otro lado, el personaje épico en *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* aparece de forma menguada; sin embargo, algunos resquicios permiten delimitar la presencia de esta categoría. Se puede entonces corroborar que la distancia originada por los relatos que se insertan desde los personajes coadyuvan a esa epicidad integrada a la obra, manifestada a partir de un enunciado intertextual; ya sea mediante el seguimiento por parte de los personajes Blanco, Pinocho y Frankenstein, de la narración sugerente de la película *Blade Runner* alrededor de los replicantes (Escena XVIII. Adopciones y harrison ford, pp. 272-273) o la adopción del fragmento original (Hipotexto) como parte de la apropiación discursiva que se especifica en el personaje Frankenstein, mientras experimenta sobre el cadáver de Magia (Escena XXII. Francaenstein, pp. 276-277). En esta línea del relato, el ejemplo paradigmático se expresa en la ya referida “Escena XIX. La historia de la señora a la que le han matado sus hijos” (pp. 273-274), en la cual se insertan de forma simultánea la acción de narrar lo acontecido con sus correspondientes réplicas escénicas, aunque distanciadas entre sí a pesar de la relación.

Asimismo, el sujeto épico se desplaza en la figura al integrar el relato subjetivo mediante la referencia explícita de la condición escritural que enmarca la obra. Sobre esta base, el suceso del accidente ocurrido con Magia motiva la inserción de un monólogo de Pinocho sobre la imposibilidad de proteger adecuadamente a su mascota (Escena XXI. No hallar camino ni salida, la segunda autopista y la muerte del perro), enunciado que de

forma expresa tiene como nota a pie de página: “<sup>11</sup> Monólogo escrito por Marcela Valencia, a partir de un hecho real” (p. 276). De esta manera, las adecuaciones que soportan la presencia de lo épico en la obra están delimitadas también a partir de mecanismos como la proyección de lo sucedido al inicio de la segunda parte, presentándose así una síntesis de las peripecias que surgieron tras la fuga de Blanco, Pinocho y Frankenstein (Escena XV. El aterrizaje, p. 263). Así, recurriendo de nuevo al comentario en el pie de página, se reemplaza el relator épico (personaje/figura) por un dispositivo audiovisual, que en definitiva cumple la misma función: ordenar/interrumpir la acción dramática mediante la ruptura establecida por la narración, logrando así desdramatizar la representación.

Por su parte, el *personaje absurdo en Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* aparece bajo la ambigüedad del Dr. V., en virtud de una científicidad que se torna paródica, justificada además con crueldad, pero que apela, como en la escena III. Clase magistral del doctor a procedimientos del orden de la Patafísica, la “Ciencia de las soluciones imaginarias” que preconizó Alfred Jarry en su novela *Gestos y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico* (1911) y que subvierte el orden racional de lo científico desde la excepcionalidad que subyace en sus leyes. La experimentación del Dr. V. se inscribe en esta “ciencia del absurdo”, donde la energía secreta de lo insólito integra lo irracional, así al pretender ser un demiurgo, aunque Rubiano acote que se comporta como madre, concibe una forma convencional de crear vida sin necesidad de una matriz; como producto de su intervención, surge la figura de un hombre diminuto que es aplastado ante la mirada de los niños. Es preciso entonces explicitar el fragmento que detalla el proceso y posición frente a lo creado:

**DOCTOR V.:** [...] (*Manipula los elementos.*) Tomo un huevo de gallina negra, le separo la clara, la combino con semen recién expulsado, lo introduzco de nuevo en el huevo, lo sello, lo combino con estiércol y lo guardo en el lugar más cálido de un caballo para que incube... Espero 30 días... [...] (*Sigue mirando el huevo y el reloj.*) ¡Tiempo!, 30 días. / [Después de aplastar al hombrecito y lanzarlo al público] [...] Esto no es serio. No era serio. (*Se limpia la mano.*) Es un accidente ficcional, alquimia de segunda clase. [...] (pp. 237-238)

Por otra parte, el *personaje épico* en *Sara dice* puede centralizarse en la figura de Natural, presencia que aparece en ocasiones como relator épico y que en sus narraciones ofrece un tratamiento de objeto a las situaciones que se presentan en la obra, ya sea anticipándose o revelando las interconexiones que destacan el ejercicio de probabilidades en la fábula. Jean-Pierre Sarrazac distingue esta incursión paradramática o extradramática bajo la figura del *Forastero*, la cual describe teniendo en cuenta “la intrusión en la forma dramática de una mirada, una mirada extranjera, la entrada en escena –en el margen, entre bastidores, de manera liminal- de lo que Peter Szondi bautizó como *sujeto épico*” (p. 49) y que en el caso de *Sara dice*, se viste de personaje para ser excedido también por el objeto de su mirada, su naturaleza épica no es pura, por lo tanto deviene intradramático, aunque lo que se advierte como distancia sobre la acción para comentarla o fragmentar su continuidad (punto de vista), es el motivo de análisis en este punto, su injerencia paradramática.

En ese sentido, en la escena (0. Introduzco) aparece la acotación específica “Lee o escribe”, la cual acompañará algunas de las narraciones de Natural y por la cual se sitúa como relator épico, precisando en esta primera intervención la acción de espera de Sara Antes Yi y la descripción de la Secretaria, referencia que se duplicará en la acotación general de la siguiente escena. De igual forma, finalizando el apartado (1. Los extremos se tocan) especifica el caso de Sara (Caso cuatro) previendo la elección de esta como víctima en el sorteo de la Norma (p. 308). Al final de la escena (2. El caso tres –Primera parte-), relata lo acontecido con el caso siete, tres, y diez, siendo este último la anticipación de su elección como ejecutor; al igual que en la conclusión de la escena (3. El caso diez –Primera parte-) en la que toma distancia de sí mismo al autorreferirse: “(*Rapa las notas que lee su padre. Lee o escribe.*) Caso once: el hombre con evidente retraso mental, llamado Natural [...]” (p. 316). Su última aparición como personaje épico en la escena (7. En la casa), le otorgan ubicuidad y poder sobre la ficción, como si esta fuera producto de su desequilibrio:

[...] (*La familia cae muerta. Silencio.*)

**NATURAL:** (*Los señala uno por uno mientras mira una lista.*) Oclusión pulmonar, infarto cerebral, paro neuronal, parálisis linfática, ceguera seguida de espasmos e hipotermia. Retraso mental irreversible. (*Enciende la radio.*) Sé escribir, y estoy quedándome ciego por escribir en la oscuridad. (*Toda la familia comienza a resucitar.*) (p. 328)

En lo que respecta al *personaje fragmentado* en *Sara dice*, puede destacarse el ejercicio de desdoblamientos que manifiestan los personajes al irrumpir sobre los límites del Yo en función de un traslado de caracteres y funciones. Esta dinámica, donde Yo posiblemente sea Otro, dinamita la concepción de unidad y estabilidad en los personajes, hasta el grado de ser reemplazables por Alguien del público, tal como sucede con Sara Antes Yi en la escena (5. El caso tres –Segunda parte–), situación en la que la familia Toledo delibera para elegir el miembro que será la víctima. De esta forma, la identidad queda escindida y problematizada, no es fortuito entonces que la sola indicación que nominaliza la protagonista (Sara Antes Yi) precise la división del personaje. Por último, la condición fragmentaria a nivel corporal, también tiene su correspondencia en la Señora (Cabeza), personaje que recibe la bala que tenía como destino a Sara Antes Yi y es reducida a una sinécdoque fragmentaria.

En síntesis, sin la pretensión de dilatar el análisis en la amplitud de un riguroso examen de las resonancias del personaje épico, fragmentado y absurdo, como formas de descomposición del personaje dramático en el corpus delimitado, se precisa entonces que la *pulsión rapsódica* que distingue la escritura de Fabio Rubiano permite la integración de estas tipologías en el reparto de su obra, adecuándose a un manejo particular que no restringe a cabalidad, en la mayoría de los casos, la totalidad de características que delimitan una categoría en una obra específica o un personaje.

En ese sentido, los procedimientos estilísticos que se han mencionado con anterioridad se sitúan en la misma esfera de la *Descomposición del personaje dramático*, para lo cual se propusieron tres categorías para delimitar la forma como se manifiesta esta condición des-dramatizadora en función de una tipificación del personaje y representación del individuo. Se sostiene entonces, que esta triada se complementa y articula características

entre sí. En esa medida, lo épico apela a la fragmentación en su devenir discontinuo, lo absurdo genera distancia en la representación e integra la dispersión fragmentaria en la metamorfosis del personaje, asimismo, al presentarse roto o híbrido, el sujeto de la ficción puede estar atravesado por un desdoblamiento patológico-ilógico o desconectado en su relación con el mundo, aldea del desencanto que se presenta extraña, vacía, incierta y dislocada.

Las modalidades expuestas tienen su correlato con el estado de crisis permanente del personaje que advierte Abirached (2011). Los efectos que legitiman su desdramatización encuentran en la dramaturgia de Fabio Rubiano la coexistencia de sujetos de la ficción que albergan en su seno el deterioro de la identidad, la cual, condicionada por un descentramiento que desvía lo unitario hacia lo múltiple y lo racional hacia lo difuso, proyecta una diversidad de formas que van a referir, en su modo de ser en las obras, las resonancias estéticas que se derivan de esta pérdida de la unidad y el sentido. Así entonces, las huellas de lo real que acompañan a estos seres descompuestos, sugieren una problemática ontológica que representan la individualidad contemporánea en tensión con sus límites, en su descentramiento y los modos en que este libera lo heterogéneo. Sin embargo, se hace pertinente concluir con la aclaración de Erika Fischer-Lichte sobre la recepción de este fenómeno en el individuo de la escena:

La disolución de las fronteras del yo en el nivel semántico no debe demostrarle de manera escandalizante a un espectador que se considera a sí mismo una personalidad individual, que la idea de la personalidad individual es una ficción burguesa, sino abrirle a un espectador con un yo conscientemente inestable diferentes posibilidades de proyección. (1994, pp. 62)



## 5. Conclusiones

Se tiene entonces, que los principios que determinan el carácter absoluto del drama (el presente, lo interpersonal y el suceso), puestos en confrontación para delimitar la crisis del drama, sustentan una serie de modalidades, que en lo planteado por Szondi, asumirán la tarea de preservación y otras que optarán por la resolución. En el caso de Rubiano, puede concretarse con el análisis anterior que su dramaturgia posee rasgos diferenciadores que los sustraen del *Drama absoluto*, sin adjuntarse a las *Tentativas de preservación*, para encontrar una proximidad con los procedimientos constitutivos del *Drama Moderno*, erigidos desde las *Tentativas de resolución*. De esta manera, se identifica en la dramaturgia de Rubiano el legado de una crisis que establece ruptura con la forma dramática tradicional mediante una epicización que reevalúa los preceptos en torno al diálogo, la acción y el personaje.

De igual forma, la dramaturgia de este autor no se instala de forma definitiva en una tendencia postmoderna, en su obra coexisten resonancias del drama clásico y moderno bajo el influjo de un teatro de fábula y la presencia de rasgos épicos. De esta manera, se percibe en las últimas décadas de su producción teatral una depuración del exceso de formalismo que impregnó sus primeras obras, debido a la búsqueda de un estilo personal y la consolidación de una dramaturgia que respondiera a sus preocupaciones estéticas. Así mismo, en función de la relación con el periodo de transición (épico-crítico) de la dramaturgia colombiana, en el que inicia su escritura y le antecede, puede notarse una distancia ideológica y funcional sin que necesariamente postergue algunos de sus presupuestos.

En ese sentido, Rubiano aboga también por el drama y como autor dramático opera desde la importancia del texto sin sucumbir en la tentación posdramática de reducir su obra al protagonismo de la performatividad. De no ser así, la voluntad manifiesta de construir obras dotadas de una amplia gama de recursos estilísticos y temáticos estaría reducida a un tratamiento superficial del texto dramático. Si bien, se deslinda de un proceder tradicional con el *presente*, lo *interpersonal* y el *suceso*, tal como lo precisa

Peter Szondi para el caso del *Drama absoluto*, su dramaturgia retoma características a manera de recursos épicos y se alimenta de la postmodernidad literaria bajo los recursos que atenúan la *Crisis de la representación* de la forma dramática y el sujeto de la ficción.

Llámesese amalgama, *Pulsión rapsódica*, hibridación, confluencia de estilos, *Continuidad en la ruptura*, presencia simultánea de valores estéticos modernos y postmodernos; adhiérase a cualquiera de estas etiquetas, la dramaturgia de Fabio Rubiano es polifónica, en ella resuenan las preocupaciones estéticas que marcaron ruptura con la tradición dramática (Teatro moderno), las propuestas emanadas de la experimentación formal del arte de vanguardia, la adecuación de los procedimientos de la escritura postmoderna y el desplazamiento hacia una problemática del orden ontológico que indaga sobre la condición del individuo de la contemporaneidad.

Hablar entonces de una *Poética de la descomposición* desde la crisis del diálogo dramático en la dramaturgia de Fabio Rubiano, es reconocer que procedimientos como: el dialogismo, las voces épicas, la desintegración de la coherencia verbal, el lirismo, los juegos con el lenguaje, la presencia de intertextos, la simultaneidad conversacional, los monólogos, la ambigüedad, la ironía y la resemantización de los enunciados, son rasgos que directamente están asociados a las relaciones intersubjetivas que afectan directamente al personaje y su relación con el mundo, tal como lo expresa Jean-Pierre Sarrazac, en su *Léxico del drama moderno y contemporáneo* al referirse a la crisis del diálogo:

A partir de esto [cuestionamiento de la relación interindividual entre los personajes], el “ser ahí” del personaje, su relación problemática con el mundo –la sociedad, el cosmos– tiende a tomar ventaja sobre la pura relación interpersonal. El personaje se nos presenta en un estado de soledad, casi de aislamiento, en todo caso de separación con los otros personajes y, muy a menudo, respecto de sí mismo. (2013, p. 74)

De igual forma, una *Poética de la descomposición* de la acción dramática en Rubiano se postula desde la presencia de simulacros y deconstrucciones que se distancian de la mimesis ilusionista de la forma dramática tradicional, la fragmentación y a-causalidad

que desestabilizan el orden de lo lógico-temporal, la yuxtaposición de sucesos que integran distintas temporalidades, la simultaneidad, ensamblaje, montaje y progresión mediante la narración, además de su cuestionamiento mediante artificios metateatrales. Ahora bien, si la acción recae sobre el personaje en su voluntad de decidir (se) ante resoluciones específicas, será este en su condición inestable quien motive su crisis, tal como lo afirma Joseph Danan en el *Léxico*: “La crisis de la acción encuentra su origen, sin duda, en la crisis del sujeto, en las fallas del yo y de su capacidad de desear” (p. 38).

Así mismo, una *Poética de la descomposición* del personaje dramático en el corpus elegido, plantea que los desbordes ostentados por sus *personajes épicos* están más del lado del efecto estético de la distancia que de la “encarnación de una clase social” que demanda una actitud crítica frente a lo representado, sus *personajes fragmentados* aparecen despiezados e híbridos, para hablar de composiciones incompletas o heterogéneas que se producen a partir del cercenamiento y las mutaciones; finalmente, sus *personajes absurdos* se mueven entre la pérdida de atributos caracterizadores, móviles y acciones incoherentes, así como enunciaciones que desintegran el lenguaje en su voluntad comunicativa.

Bajo estas formas subyace una individualidad que ha sido despojada de su centro, supeditada a lo íntimo y lo ajeno (Otro), desnaturalizada ante la imposibilidad de ser descifrada en su integridad, figura que se torna proteica ante una identidad incierta, desdibujada en un repliegue ontológico que exhibe sus fisuras, amenazada ante situaciones de anulación que apuntan al cuerpo como territorio de cosificación, modificación y cercenamiento, además de ser una entidad que se proyecta hostil e irracional ante el abandono de las certidumbres.

En definitiva, estas proyecciones estéticas y ontológicas del descentramiento en el personaje/individuo aparecen como una interpretación de la crisis de un sujeto que se ha escindido para dar testimonio de su pérdida de identidad. Menoscabada su unidad y sentido, emerge lo impersonal, disperso e irracional, en consonancia con lo planteado por Albrecht Wellmer en torno al carácter abierto de la obra moderna, la cual tiende a

“*integrar* estéticamente lo difuso y lo escindido” (1993, p. 107), que en términos de lo propuesto en este análisis, implican la producción de una dramaturgia que no atiende a los límites, que en su abertura permite que el personaje también se presente dispuesto a lo difuso (absurdo) y escindido (fragmentado y épico), para corroborar que en ese estado de crisis permanente los mecanismos de descomposición de la forma dramática traducen también las vicisitudes de la subjetividad moderna. En todo caso, bajo la dinámica de estos “dobles extraños” se percata, siguiendo a Wellmer, que:

[...] las formas ilimitadas del arte moderno no son sólo espejo estético del sujeto descentrado y de su mundo sacado de quicio, sino que también proponen un nuevo trato posible de los sujetos con su propia descentración: esto es, una forma de subjetividad que ya no corresponda a la rígida unidad del sujeto burgués [...]. (1993, p. 107)

## Referencias bibliográficas

- Abirached, Robert (1993). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Borja, Ortiz de Gondra. (Trad.). Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Alonso de Santos, José L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia.
- Bajtín, Mijail M. (2003a). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy. (Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- (2003b). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Bubnova. (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, Jean (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Ávila Editores.
- Brecht, Bertolt (1971). Pequeño organon para el teatro. En *La política en el teatro* (pp. 63-100). Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina.
- Camacho López, Sandra. (2010). *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. (Tesis doctoral). Université Paris III - Sorbonne Nouvelle U.F.R. D'études Théâtrales, París, Francia.
- Camacho López, Sandra; Lozano, Carlos Enrique y Roza, Pedro Miguel. (2012). Construcción de lo urbano en la dramaturgia bogotana contemporánea. Preliminares. En *Calle 14*, Vol. 6, No. 8. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 48-59. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279024126005>
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002). Introducción: Rizoma. José, Vásquez Pérez. (Trad.), *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 9-29). Valencia (España): Pre-textos.
- De Toro, Alfonso (1990). Hacia un modelo para el teatro postmoderno. En F. De Toro. (Editor), *Semiótica y Teatro Latinoamericano* (pp. 13-42). Buenos Aires: Editorial Galerna/ IITLC.
- Dubatti, Jorge (2011). La poética teatral: dinámica de la poiesis en el acontecimiento teatral. *Introducción a los estudios teatrales* (pp. 59-77). México: Libros de Godot.
- Ducrot, Oswald y Todorov Tzvetan (1995). Los dominios: Poética. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (pp. 98-103). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Eco, Umberto (1993). *Lector in Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Ricardo Pochtar. (Trad.). Barcelona: Lumen.
- (2002) Prólogo. En Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos* (pp. 13-18) Madrid: Siruela.
- Esslin, Martín. (1966). El teatro del absurdo. Manuel Herrero (Trad.). Barcelona: Seix Barral.

- Fischer-Lichte, Erika (1994). El postmoderno: ¿Continuación o fin del moderno? *Criterios*, La Habana, 31, 49-64.
- Foucault, Michel (2011). *Los anormales*. Horacio Pons. (Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García Barrientos, José L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Gómez, Eduardo (2011). *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- González Cajiao, Fernando (1986). *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Isaacs, Jorge (1988). *María*. Caracas: Editorial Ex Libris, Biblioteca Ayacucho.
- Jameson, Frederic (1986). Posmodernismo y sociedad de consumo. En Hal Foster. (Selección), *La posmodernidad*. (pp. 165-186). Barcelona: Editorial Kairós.
- Kristeva, Julia (1988). Sobre la abyección. En Nicolás Rosa. (Trad.), *Poderes de la pervisión Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (7-45). Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Lamus Obregon, Marina (1999). Variedad teatral en los años noventa. *Boletín cultural y bibliográfico*, Bogotá, 36 (50-51), 121-163.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Ministerio de cultura de Colombia (2014). *Grandes Creadores del Teatro Colombiano: Teatro Petra 30 años*. Bogotá D. C. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/publicaciones/Documents/Petra%20e-book%20F.pdf>
- Naugrette, Catherine (2004). *Estética del teatro*. Marta Morello M. (Trad.). Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Núñez, Ramos Rafael (1981). El teatro del absurdo como subgénero dramático. *Archivum*, (31-32), 631-644. Recuperado de <http://www.uniovi.es/reunido/index.php/RFF/article/view/1977>
- Pardo, Jorge Manuel (1996). Del teatro político a las vertientes posmodernas: Desarrollo del Teatro colombiano 1960-1995. *Universitas Humanística*, [S.l.], v. 43, n. 43/44, ago. 2014. ISSN 2011-2734. Recuperado de: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9639>>. Fecha de acceso: 01 sep. 2015.

- Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Fernando De Toro. (Trad.). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Portillo Fernández, Jesús (2013). Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor. *Revista del Instituto de Filosofía*, Universidad de Valparaíso, 1 (2), 105-3. Recuperado de <http://www.revistafilosofiauv.cl/wp-content/uploads/2014/06/Jes%C3%BAs-Portillo-Fern%C3%A1ndez-Lo-absurdo.pdf>
- Prada Prada, Jorge (2010). A la diestra de los géneros dramáticos. ¿Los esquemas teatrales se han vuelto obsoletos? *Revista colombiana de las artes escénicas*, Manizales, vol. 4, 40-49.
- Rizk, Beatriz J. (2001). *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Rodríguez, S. Álvaro A. (2012). Cuando el teatro nos deja fuera de combate. *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 31, pp. 249-263.
- Rozo Flórez, Pedro Miguel (2016). *La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano*. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Rubiano, O. Fabio (1994a). María es-tres. *Tramoya*, 38, 3-32.
- (1994b). Desencuentros: 8 retratos del amor y la espera. *Tramoya*, 38, 33-77.
- (1995). Amores simultáneos, *Gestus*, 6, 85-96.
- (1998). *Cada vez que ladran los perros*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- (2005a). *La penúltima cena*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- (2005b). *Mosca*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- (2010). *El natalicio de Schumann*. Ministerio de Cultura. Recuperado de: [http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/visuales/El\\_Natalicio\\_de\\_Schumann\\_Por\\_Fabio\\_Rubiano.pdf](http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/visuales/El_Natalicio_de_Schumann_Por_Fabio_Rubiano.pdf)
- (2011). Sara dice. *Colección Pensar el Teatro*. Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 302-332.
- (2012). Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford. En Saint-Pierre, Amalá (comp.), *Dramaturgia de Iberescena: Antología*, (pp. 221-281). México: Paso de gato.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. Víctor Viviescas. (Trad.). México D. F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato: CONACULTA.

- (Dir.) (2013). *Léxico del Drama moderno y contemporáneo*. Víctor Viviescas, Sandra Camacho y Ana María Vallejo. (Trad.). México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Shakespeare, William (1951). Tito Andrónico. En Luís Astrana Marín. (Trad.), *William Shakespeare: Obras completas* (865-906). Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones.
- Steiner, George (1991). En una poscultura. En Alberto Budo L. (Trad.), *En el castillo de Barba Azul* (pp. 83-123). Barcelona: Gedisa.
- Szondi, Peter (2011). *Teoría de drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*. Javier Orduña. (Trad.). Madrid: Editorial DYKINSON, S. L.
- Vaskes Sanches, Irina (2012). *Los conceptos de la estética posmoderna*. Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Vera Guerrero, Manuela Elisa (2015). *La estructura de sentimiento y la dramaturgía aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (Acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Viviescas, Víctor (2003). *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*. (Tesis de maestría), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- (2005a). Modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana moderna. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, (7): 17-51.
- (2005b). La crisis de la representación y de la forma dramática. En *Centro de investigaciones y desarrollo científico*, Universidad Distrital, Bogotá, 437- 465.
- (2005c). *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*. (Tesis doctoral). Université Paris III - Sorbonne Nouvelle U.F.R. D'études Théâtrales, París, Francia.
- (2006a). La representación del individuo en el teatro colombiano moderno. En *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (24): 24-26.
- (2006b) Dramaturgia colombiana: el hombre roto. En *Revista Virtual Conjunto, de la Casa de las Américas*, La Habana-cuba. [En línea]. Recuperado de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/141/victorviviescas.htm> (Acceso: 23 de julio de 2017).
- (2010). La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición de la escritura dramática colombiana. En Rizk, B. J. y Echávez-Solano N. (Comps.), *Paradigmas*



- recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas* (pp. 225-237). Miami: Ediciones Universal.
- Watson Espenser, Maida & Reyes, Carlos José (1978). *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, Impresa LTDA.
- Wellmer, Albrecht (1993). De la dialéctica entre modernidad y postmodernidad: crítica de la razón después de Adorno. En José Luis Arántegui. (Trad.), *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno* (pp. 51-112).